

LA MODERNITÀ  
LETTERARIA

RIVISTA A CURA DELLA

≡ M O D ≡

**Società italiana per lo studio  
della modernità letteraria**

*Direttori*

SANDRO MAXIA · NICOLA MEROLA · ANGELO R. PUPINO

*Comitato scientifico*

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI (Università di Bologna) · CRISTINA BENUSSI (Università di Trieste) · FRANCO CONTORBIA (Università di Genova) · SIMONA COSTA (Università di Roma Tre) · ANNA DOLFI (Accademia dei Lincei) · JEAN-MICHEL GARDAIR† (Sorbonne) · GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano) · ROMANO LUPERINI (Università di Siena) · MLADEN MACHIEDO (Università di Zagabria) · MARTIN McLAUGHLIN (Università di Oxford) · CLELIA MARTIGNONI (Università di Pavia) · MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ (Università di Barcellona) · MARINA PAINO (Università di Catania) · MARIA CARLA PAPINI (Università di Firenze) · PIERO PIERI (Università di Bologna) · GIOVANNA ROSA (Università di Milano) · ANTONIO SACCONI (Università di Napoli «Federico II») · GIUSEPPE SAVOCA (Università di Catania) · VITTORIO SPINAZZOLA† (Università di Milano)

*Comitato di redazione*

CHIARA MARASCO · PASQUALE MARZANO · NICOLA TURI

«La modernità letteraria» is an International Peer-Reviewed Journal.  
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A

# LA MODERNITÀ LETTERARIA

13 · 2020

© Copyright by Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXX

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma, fse.roma@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

*Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).*

La rivista viene inviata in omaggio ai Soci della Società italiana per lo studio della Modernità letteraria.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

\*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 13 del 17 aprile 2008

Direttore responsabile: Fabrizio Serra

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, [academia.edu](http://academia.edu), ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, [academia.edu](http://academia.edu), etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.*

\*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2020 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

*Fabrizio Serra editore* incorporates the Imprints *Accademia editoriale*, *Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*, *Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

\*

I contributi proposti per la pubblicazione vanno inviati all'indirizzo [mod.letteraria@modlet.it](mailto:mod.letteraria@modlet.it). Saranno pubblicati esclusivamente quelli vagliati da un comitato anonimo di *peer reviewing* e quindi trasmessi con parere motivato alla direzione, che in merito delibererà in via definitiva. Il comitato anonimo che ha selezionato i contributi apparsi sul precedente numero 12 (2019) era composto da Annamaria Andreoli, Elena Candela, Antonio Lucio Giannone, Alberto Granese, Giuseppe Langella, Marina Paino, Piero Pieri.

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

ISSN PRINT 1972-7682

E-ISSN 1974-4838

## SOMMARIO

### QUESTIONI

BRUNO FALCETTO, <i>Connettere e distinguere</i>	11
STEFANO JOSSA, <i>Modernità italiana e 'World Literature'</i>	19
GIUSEPPE LANGELLA, <i>L'isola che non c'è. La letteratura italiana contemporanea nella formazione degli insegnanti</i>	31
RAFFAELE MANICA, <i>Insegnare il secolo elastico (con allegati)</i>	41

### SAGGI

ALDO MARIA MORACE, <i>Berchet e il filellenismo italiano nella prima metà dell'Ottocento</i>	49
MASSIMILIANO TORTORA, <i>La condizione modernista: appunti per uscire dalle aporie di un dibattito</i>	67
MARIO SECHI, <i>Sulla genetica del testo di Senilità. Uno sdruciolevole sentiero</i>	85
ALBERTO COMPARINI, <i>Indifferent Characters. Polyphonic dialogism in Alberto Moravia's Gli Indifferenti (1929)</i>	97
GIANNI TURCHETTA, <i>«Conservare il passato per progettare il futuro: l'Archivio Consolo nella Fondazione Mondadori</i>	115

### INEDITI RARI DISPERSI

ANNAMARIA ANDREOLI, <i>Casa Pirandello. Una lettera inedita di Stefano a Marta Abba</i>	129
---	-----

### RECENSIONI

CRISTINA BENUSSI, <i>Confini. L'altra Italia (Ilaria Crotti)</i>	141
SALVATORE SILVANO NIGRO, <i>La funesta docilità; Leonardo Sciascia scrittore editore, ovvero La felicità di far libri</i> , a cura di Salvatore S. Nigro (Giuseppe Langella)	142
GIOVANNI MAFFEI, <i>La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto (Matteo Palumbo)</i>	147
VITTORIO RODA, <i>Da Carducci alla Grande Guerra. Studi di letteratura italiana (Alessandro Mercè)</i>	149
BRUNO PISCHEDDA, <i>Dieci nel Novecento. Il romanzo italiano di largo pubblico dal Liberty alla fine del secolo (Paolo Giovannetti)</i>	151
STEFANO CARRAI, <i>Saba (Marina Paino)</i>	154
GUIDO BALDI, <i>La «barocaggine» del mondo. Sui romanzi di Gadda (Francesca Longo)</i>	157
<i>Montale</i> , a cura di Paolo Marini, Niccolò Scaffai (Riccardo Donati)	159
MARINA PAINO, <i>Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino (Simona Costa)</i>	161

L'ANALISI condotta da Benussi, scandita in ben ventisette paragrafi, supportati da una nutrita bibliografia, interroga un ambito problematico avente come fulcro il nesso che ricorre tra la complessa e alterna elaborazione di un'idea di nazione, in particolare per quanto attiene alle regioni del nord-est italiano, e gli svariati fattori, via via economici, storici, geografici, antropologici, sociali, religiosi, linguistici, culturali e letterari, che hanno contribuito alla sua problematica formazione; con l'avvertenza, necessaria e doverosa, che la studiosa ha dimostrato di possedere una concezione estremamente dinamica di detti fattori, affatto consapevole delle mobilità e permeabilità endemiche ad ogni regione – peculiarità, codeste, che, in territori per antonomasia 'di confine', quali sono quello giuliano-dalmata e l'altoatesino, si palesano in modi e forme eclatanti, quindi anche paradigmatiche.

Il pregio di una disamina siffatta consiste nell'essere riuscita ad affrontare un insieme tanto complesso quanto composito aderendo a un andamento diacronico; una scelta, tuttavia, nutritasi di criteri ulteriori, percorsa com'è da interessi e sguardi metodologici che hanno attinto con competenza e, assieme, con accortezza a diversi media analitici e interpretativi. Da un approccio tematico, dunque, si passa a una lettura pronta a recepire anche aspetti formali e stilistici, pur senza obliterare gli strumenti offerti dalla storiografia letteraria, dall'ermeneutica e dalla linguistica storica, sociale e pragmatica. C'è da rilevare, infatti, che è stata rivolta un'attenzione vivissima all'avvicinarsi delle istituzioni scolastiche e universitarie come all'insegnamento di lingue naturali diverse, pur parlate su un medesimo territorio, ai centri di mediazione e diffusione dell'italiano e, più in generale, alle pratiche dell'uso di una determinata lingua, anche a scapito di un'altra.

Ecco che il primo paragrafo, *Italia patria di tutti*, prende le mosse dal mito di fondazione cantato negli esametri dell'*Eneide*, attingendo al quale Virgilio aveva provveduto a legittimare la dinastia giulio-claudia come discendente degli dei ed eroi di Roma e Troia – riconoscimento destinato a sancire la superiorità di un impero capace di unificare non solo territori e genti, ma anche tradizioni culturali diversamente pattuite. Verso la fine del volume, d'altro canto, attraversati molti secoli e molti eventi, segnati da fasi di forte conflittualità ma anche di dialogicità insistita, non di rado sotterranea, in *Il disagio: Mitteleuropa e minoranze* e in *Oggi*, si approda a una contemporaneità sulla quale continuano a incombere in forme inquietanti le ombre sia dei vincitori che dei vinti – proiezioni e lasciti che sembrano leggere proprio in Trieste, sorta di emblematico spartito di identità e, nel contempo, di diversità, l'immagine di una negatività assoluta, come narra e 'documenta', ad esempio, la scrittrice croata Daša Drndić in *Trieste. Un romanzo documentario*, tradotto in lingua italiana nel 2015.

Le parole tema prescelte in questo contributo afferiscono a un'area semantica connessa al limite – nozione, questa, che risulta declinata sia in accezione fisico-geografica, in quanto *intervallum* che demarca differenze e distanze via via spaziali, geografiche, territoriali, pertanto anche etniche, culturali e ideologiche, sia quale terreno di produzione di senso: campo semantico, appunto che si rivela atto a dare voce a una serie nutrita di sconessioni, di crepe e di incoerenze che, nelle loro interazioni complesse e contraddittorie, fungono da fattori attivatori di plurivocità. È sul 'limitare di qualche cosa', infatti, che hanno modo di 'accadere' eventi e processi orientati a oltrepassare un termine dato e, assieme, a favorire la relazione tra ciò che è stato già valicato e ciò che sarebbe ancora da accertare: un terreno fertile di verifiche, insomma, tra le cui pieghe molti punti di vista e molte voci scorgono l'opportunità di incontrarsi/scontrarsi.

Ecco che la letteratura, qui intesa in quanto 'monumento' proprio perché 'documento', assurge a terreno di gioco risolutivo per interpretare, quindi ipoteticamente dirimere, la babele che ha imperversato a lungo (e pare continuare a impazzare anche nella contemporaneità più vicina a noi). Allora, le fittissime 'pezze d'appoggio' che, operata una selezione mirata, Benussi

ha saputo produrre sono non solo molto rappresentative ma anche assai eloquenti, spaziando dalla poesia in dialetto al romanzo, dal racconto d'inchiesta alla memorialistica, dall'autobiografia alla narrazione di denuncia e di autoanalisi. Mi limito ad addurre alcune occorrenze, pur consapevole che l'esemplificazione potrebbe essere molto estesa. Così, nella poesia dialettale di Virgilio Giotti, pseudonimo del triestino Virgilio Schönbeck – *Colori* è la silloge cui si fa riferimento – proprio il tema soglia si carica di due valenze, assurgendo a «punto da cui poter comprendere il rapporto tra lui e ciò che si trovava attorno, tra l'osservatore e l'osservato» (p. 106) per un verso, mentre, per un altro, adombra una discontinuità di ordine psicologico, che rimanda «a una malinconica percezione della finitudine umana» (p. 106). Nei racconti della *Notte sul porto* di Giani Stuparich è appunto il porto – altro sito per eccellenza liminare – ormai non più sede di traffici, a divenire il luogo soglia in cui ambientare sbarchi inquietanti e altrettanto inquietanti imbarchi (p. 114). Ed è lo spazio del confine, affrontato nel paragrafo *Il secondo dopoguerra* (pp. 117-121), in quanto immagine ulteriore di un'idea paradigmatica di limite geograficamente posizionato nella Pola del secondo dopoguerra, che si presta a una lettura avvertita delle coordinate politiche e, assieme, sociali sfregiate da drammatici esodi forzati, rappresaglie feroci, foibe atroci, che segnarono a fondo la scrittura dello Stuparich di *Ricordi istriani* (1961) e del Pier Antonio Quarantotti Gambini di *Primavera a Trieste* (1951); proprio quel Quarantotti Gambini che, all'entrata delle truppe titine, accusato di essere assurto alla carica di direttore della Biblioteca per meriti fascisti, nonostante l'acclarata collaborazione al CLN e le esplicite prese di posizione dei vari Saba, Giotti, Stuparich, Cusin e Bazlen, preferì lasciare la propria città per andarsene prima a Udine, poi a Venezia.

Insomma, il trauma, in ogni sua possibile declinazione, diventa leggibile, quindi ipoteticamente elaborabile, proprio grazie alla scrittura, come dimostra con acribia la disamina svolta, che si avvale di voci testimoniali di straordinario risalto. Mi riferisco, ad esempio, al personaggio Tönle Bintarn di Mario Rigoni Stern: una voce che 'vive' tra la seconda metà del XIX secolo e gli anni della prima guerra mondiale e che non cessa di testimoniare in che misura il mutamento imposto per ragioni politiche ai confini, in detto caso ai territori della Serenissima e del Tirolo, sia stato devastante per intere generazioni di nativi. Così l'avvicinarsi di molte 'voci' contribuisce a comporre una polifonia, di sommo rilievo anche testimoniale, persino nelle sue dissonanze, mettendo a nudo il 'mondo' e le sue 'storie' da divergenti punti di vista – basti qui accennare a quelle cui hanno dato vita, pur in decenni e in temperie diverse, i triestini Svevo, Saba e Magris.

Non è agevole sunteggiare una rassegna così articolata; vorrei tuttavia cercare di tirare le somme evidenziando uno dei pregi più significativi di questo contributo, ovvero l'attenzione rivolta alla produzione delle moltissime letterate qui cui si è prestato ascolto. Alcune molto note altre solo in parte, menzionarle tutte è quasi una sfida, se si va da Moritz Horst a Isabella Bossi Fedrigotti, da Ida Finzi a Lilli Gruber, da Willy Dias a Francesca Melandri. Certo è che il lavoro di scavo portato avanti anche in quest'ultima direzione ha contribuito a far emergere un dominio ramificato che non potrà non offrire ad altri studiosi materia copiosa e spunti analitici di singolare richiamo.

ILARIA CROTTI

Università di Venezia "Ca' Foscari"  
icrotti@unive.it

SALVATORE SILVANO NIGRO, *La funesta docilità*, Palermo, Sellerio, 2018; *Leonardo Sciascia scrittore editore, ovvero La felicità di far libri*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2018.

NIGRO ci ha ormai abituati a una scrittura *borderline*, tenuta abilmente in equilibrio tra una prosa giornalistica rapida e nervosa, che mette a frutto una consumatissima arte della sprezzatura, e modalità inventive di gusto squisitamente letterario. Non per nulla, al *Principe fulvo*,

il suo saggio dedicato a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, è stato assegnato, nel 2012, il Premio Dessi per la narrativa. Anche *La funesta docilità*, come suggerisce l'autore stesso in apertura di libro, va gustata nella sua qualità di «racconto critico» (p. 16), sporgendosi anzi con accattivante naturalezza verso il giallo investigativo. A leggere, poi, quell'autentico pezzo di bravura che è *l'incipit ex abrupto* del libro, viene persino il sospetto che lo studioso abbia completamente ceduto le armi allo scrittore. Sentite:

Il cielo gli si schiantò addosso. Le schegge di luce erano specchietti abbaglianti. Vorticavano. Lo avvolgevano. [...] Non era una sensazione sgradevole. La rarefazione dell'aria rendeva leggero il corpo non più stanco. Lo faceva scivolare nel vuoto, lentamente. Era forse, la lentezza, una velocità senza spazio; senza intoppi: ovattata. Fu un attimo. Una sovrapposizione di tempi, una concentrazione. Una vita tutta, sdruciolata sui sette gradini di un sagrato: i sei della vertigine, della fragilità, dello strazio; il settimo dell'estenuazione. La piazzetta ruotò su se stessa. Un'inferriata sembrò staccarsi da una facciata. Cadde, divelta, sul suo tonfo. Qualcuno, spinto con violenza, precipitò fuori dal vano della finestra. Un branco vociante, i berci tutt'intorno. Un trepestio bestiale. E gli ombrelli, gli ombrelli: perché tanti parapigioggia, di seta e di tela, tanti puntali, e così minacciosi? (p. 23)

E avanti su questa falsariga allucinata, in una ridda di immagini confuse in cui si mescolano documenti cancellereschi, atti giudiziari, «complotti pestiferi», «concatenazioni di famiglie», «scene di un matrimonio ripetuto due volte», statue di bronzo e sfondi architettonici. Soltanto alla fine avremo chiara coerenza del fatto, quando il narratore, appagato, vorrà passare il testimone al biografo: «Era il 6 gennaio 1873. Alessandro Manzoni aveva battuto la fronte contro uno scalino. Grondava sangue» (p. 24). Uscendo dalla vicina chiesa di San Fedele, dove si era recato per la messa dell'Epifania, l'ottantottenne vegliardo aveva avuto un mancamento ed era caduto. Con l'astuzia di uno scrittore provetto, Nigro ci fa rivivere in presa diretta quei brevissimi istanti di rovinosa vertigine, supponendo che nella centrifuga della mente manzoniana si produca un cortocircuito di tempi e di eventi, e riemerge il ricordo indelebile di un episodio raccapricciante: quello del linciaggio di Giuseppe Prina, odiato ministro delle Finanze nella Milano napoleonica, avvenuto il 20 aprile 1814 e giunto fino agli orecchi di Manzoni, che abitava a poca distanza dal luogo dell'eccidio, in via Morone. Nigro allude, appunto, a questa tragica vicenda, creando un legame topografico e analogico tra lo stordito ruzzolare dell'anziano Manzoni dai gradini di San Fedele e l'orribile sorte toccata al ministro Prina, gettato da una finestra di palazzo Sannazzari, che sorgeva proprio di fronte alla facciata della chiesa, e dato in pasto alla folla inferocita, armata di bastoni e di ombrelli.

Il raffinatissimo lavoro di esegesi che il critico andrà svolgendo in tutta la prima parte del libro, con ampio sussidio di memorie storiche e letterarie, di documenti epistolari, di rilievi urbanistici e di materiali iconografici, seguirà il sottile filo d'Arianna di queste fantasmatiche sequenze iniziali, «sconnesse in apparenza», in realtà «con una loro segreta ragione» (p. 27), riannodando avvenimenti pubblici e ricordi privati, storia e romanzo, proprio a partire da quella piovosa giornata del 20 aprile 1814 in cui fu consumato, al culmine di una sollevazione popolare, l'efferato delitto. Nigro riporta, fra l'altro, il racconto che Silvio Pellico ne fece, subito dopo, al conte Trombetti di Piacenza:

Il povero Ministro delle Finanze era stato avvertito del mal animo pubblico; ma esitò fatalmente a fuggire. Si vide repentinamente assediata la casa, si volle travestire, era troppo tardi, le stanze invase. Fuggì in camicia fra il sopralco e i tetti. Un suo cameriere lo sentì gemere. «È lei, sig. conte?» disse. Rispose di sì, e sortì dal nascondiglio, tutto sudante di spavento. Una scaletta metteva quindi al piano inferiore. Alcuno udì, e gridò: il conte è trovato! La turba salì e malmenò il cameriere credendolo il Ministro, che s'era di nuovo celato. Il cameriere per salvar sé accennò dov'era il padrone. [...] Gli tolsero la camicia, e così nudo lo percossero, lo calpestarono, lo strascinarono giù per le scale, indi lo gettarono da una finestra del pian terreno in istrada. Il marito della cameriera di casa Briche lo prese sulle sue spalle e lo portò nella casa dirimpetto per salvarlo. Parlava ancora, e scongiurava che gli dessero la vita. Ma il volgo aperse violentemente la porta, lo ritolse, e non vi fu strazio che non sia stato fatto di lui. La sua morte, lunga, orrenda impietosirebbe i suoi più mortali nemici. Ma chi allora operava era una mano di ladri intenta a sconvolgere tutta Milano per predare. Il cadavere fu strascinato per molte contrade della città. La guardia civica lo ricoverò poi nel Broletto. Egli non aveva più aspetto di creatura umana.



Le somiglianze col racconto manzoniano dell'assalto alla casa del vicario di provvisione, durante i tumulti di san Martino, sono talmente evidenti, che già il Rovani, rievocando l'eccidio del Prina, intravede nell'inizio del cap. XIII dei *Promessi sposi* una «trasposizione» romanzesca di quel fatto di sangue. Nigro riprende e accredita questa ipotesi, pur segnalando che il ritratto del «vecchio mal vissuto» non fu «tolto dal vero», come aveva supposto l'autore dei *Cento anni* (cfr. xvii, 4), ma ripreso pari pari dal *De peste* del Ripamonti (pp. 87-88).

Ad altro, tuttavia, mira l'investigazione indiziaria dell'illustre italianista. Leonardo Sciascia, sorpreso dalla relativa freddezza con cui Manzoni, scrivendone pochi giorni dopo al Fauriel, aveva liquidato il barbaro assassinio del Prina, quasi fosse soltanto un incidente di percorso «dovuto all'intervento di violenti che niente avevano da spartire con la giusta causa indipendentista e unitaria della "miglior parte" dei milanesi», l'aveva attribuita, non a torto, al momentaneo «sopravvento» della «ragione politica» sulla «pietà cristiana» (pp. 94-95). Manzoni aveva peccato, insomma, nella circostanza, di quella stessa «funesta docilità degli animi appassionati all'affermare appassionato di molti» che avrebbe imputato a Renzo, nel cap. XIII dei *Promessi sposi*, a proposito dell'idea sbagliata che si era fatto sul conto del vicario, allineandosi all'opinione dominante. A questo temporaneo cedimento alla passione politica allude, appunto, la citazione manzoniana posta da Nigro a titolo del suo saggio.

Sciascia aveva intuito, peraltro, che quella tregenda, consumatasi quasi sotto le finestre della sua casa, avrebbe segretamente perseguitato Manzoni per tutto il resto dei suoi giorni, ben al di là di quanto lasciasse trapelare la lettera al Fauriel; tant'è che nel *Fermo e Lucia* si sarebbe depositato il motivo inconfessabile del suo dramma interiore, in una considerazione a margine dell'episodio del vicario di provvisione, dove Manzoni aveva cercato di giustificare «il partito dell'astensione, la scelta "onesta" di quanti di fronte al pericolo, timorosi e tremanti, sceglievano di imboscarsi in un angolo sicuro della propria casa» (p. 95), esattamente come lui aveva fatto durante l'eccidio del Prina. Senonché una simile apologia non sarebbe sopravvissuta alla successiva revisione: segno che «il tarlo della coscienza risentita aveva cominciato a lavorare» (p. 96).

Da qualche parte del romanzo, dunque, doveva essersi annidato il rimorso del Manzoni cristiano per l'acquiescenza e la vigliaccheria dimostrate in occasione del martirio dell'inviso ministro delle Finanze. Sciascia ha setacciato invano il testo dei *Promessi sposi*, senza trovarne traccia; Nigro risolve brillantemente il caso cercando le prove di questo ricordo doloroso tra le illustrazioni che corredano la Quarantana, diventando parte integrante dell'opera. Nigro – va ricordato – non è nuovo a simili imprese: almeno dai tempi della *Tabacchiera di don Lisander* (Einaudi, Torino 1996) è andato mostrando l'importanza ermeneutica delle vignette, inglobate a pieno titolo nella strategia narrativa del romanzo. Qui ci fa scoprire, in particolare, che il palazzo di don Ferrante, dove Renzo si reca per avere notizie di Lucia, riproduce, per alcuni tratti (segnatamente, i due telamoni con le braccia conserte, ai lati del portone, e il bassorilievo dei leoni, fatto scendere, per esigenze d'impaginazione, dalla cornice dell'edificio a decorazione dell'architrave che sormonta l'ingresso), la Casa degli Omenoni davanti alla quale Manzoni passava ogni volta che andava a messa in San Fedele.

Ma la stessa posa dei due telamoni avevano assunto, nel romanzo, prima, nell'imminenza della «notte degli imbrogli», uno dei bravi di don Rodrigo, «appoggiato con la schiena a uno stipite» dell'«osteria del paesetto», di vedetta «con le braccia incrociate sul petto» (cap. vii); più avanti lo stesso Renzo, quando, giunto al convento dei cappuccini di Porta Orientale a Milano, invece di aspettare padre Bonaventura in chiesa come gli era stato suggerito, si era portato «sull'orlo della strada» e vi si era fermato, in atteggiamento di cariatide, per guardare meglio «verso l'interno della città, dove il brulichio era più folto e più rumoroso» (cap. xi). Nigro ci mette perciò sull'avviso che Manzoni nelle illustrazioni della Quarantana «segnala le zone di pericolo con l'*hic sunt leones*, evocando le erme di Leone Leoni» (p. 117), noto scultore e incisore di scuola michelangelolesca, che aveva disegnato il prospetto della sua dimora milanese, ovvero, appunto, la Casa degli Omenoni. E in pericolo di vita Renzo si trova, nel cap. xxxiv dei *Promessi sposi*,

proprio davanti al portone di quel palazzo sorvegliato dai due telamoni, quando una «strega bugiarda» lo scambia per un untore. La «vecchia artigliata» del romanzo – sottolinea opportunamente Nigro – è «letterariamente imparentata con la Furia della *Colonna Infame*, Caterina Rosa» (pp. 119-120), la donna che aveva dato il via, con l'infondata notizia delle unzioni, all'incredibile processo che avrebbe condannato due innocenti a un supplizio atroce. E qui lo studioso, tirando le somme della sua indagine e sovrapponendo invenzione romanzesca e memoria personale, trova la soluzione del giallo: «la folla berciante» che insegue il malcapitato Renzo

era venuta fuori da piazza Belgioioso. Renzo si salva in uno slargo tra la fiancata di San Fedele e le Case Rotte. Quella folla, animata da intenzioni omicide, Manzoni l'aveva vista (o almeno sentita) dalle finestre di casa sua il 20 aprile 1814. Era la stessa che, disertando il comizio di Foscolo, aveva imboccato la prima viuzza, era passata davanti alla Casa degli Omenoni, aveva raggiunto la via delle Case Rotte. I luoghi del martirio del Prina. Manzoni, nella Quarantana, salva il Prina in figura, attraverso Renzo. Anzi, con ironia e sofferita autoironia, tra compunzione e risarcimento, lo fa salvare dai burocrati del Male e non dalla «gente onesta» (che per il Prina, a suo tempo, nulla aveva fatto). [...] No. Manzoni non aveva allontanato l'atrocità del ricordo. Come in una bacheca senz'aria, aveva tenuto chiuso dentro di sé quel brano di storia insanabile che, tormentoso, reclamava di essere tradotto, per via letteraria, in una diversa e liberatoria vicenda di salvezza (pp. 122-123).

Nella seconda parte della *Funesta docilità* Nigro recupera alcuni episodi salienti della fortuna manzoniana tardonovecentesca, affiancando allo Sciascia critico due narratori d'eccezione come Mario Pomilio e Natalia Ginzburg, autori rispettivamente del *Natale del 1833* e della *Famiglia Manzoni*, usciti quasi in contemporanea nel 1983. L'accostamento potrebbe sembrare stragante, perché è obiettivamente difficile immaginare tre scrittori più diversi l'uno dall'altro: appassionatamente ideologico Sciascia, indagatore Pomilio degli abissi della coscienza, ritrattista la Ginzburg, perfettamente a suo agio negli interni di famiglia. Nigro fa leva, però, su un tratto comune, che da sempre gli è caro, anche perché, buon quarto, anche lui ha dato un importante contributo in questa direzione: l'immagine non convenzionale di Manzoni che esce dalle loro opere. Se da un lato, infatti, *I promessi sposi*, benché fossero l'opera di un «fervente cattolico», apparivano a Sciascia, fin dal 1973, il libro per eccellenza della «laicità italiana», «la più grande, viva, inquietante rappresentazione, la più dura e implacabile diagnosi, la più razionalmente pessimistica visione che la storia italiana e il sentire civile degli italiani [...] abbiano mai trovato» (p. 134), dall'altro nemmeno Pomilio e la Ginzburg «avrebbero anestetizzato il cattolicesimo scomodo» di Manzoni cedendo «alla tentazione del monumentale», senza scivolare per questo nella «febbre viziosa del voyeurismo» che sguazza tra le «ombre della nevrosi del "povero convulsionario"» (p. 140).

Resta da dire dell'Appendice, dedicata all'edizione Einaudi 1960 dei *Promessi sposi*, con la celebre introduzione di Moravia, che sollevò un vespaio di polemiche, perché attaccava a testa bassa il «realismo cattolico» di Manzoni, tacciandolo di «conservatorismo paternalistico e padronale» (pp. 197-198), e 17 bellissimi disegni di Guttuso, su cui Nigro riporta con perizia l'attenzione, interpretandoli non come un semplice apparato illustrativo del romanzo, ma alla stregua di un «saggio critico a lente e minute scansioni» (p. 208).

\*

Nella *Funesta docilità* Leonardo Sciascia viene tirato in ballo a più riprese. La circostanza non deve stupire: l'investigazione di Nigro sui depositi romanzeschi del linciaggio del Prina si pone, in qualche modo, in continuità con le indagini e le interpretazioni avviate a suo tempo dallo scrittore siciliano. Congedandosi dai suoi lettori, Nigro rievoca con nostalgia «le lunghe e intense conversazioni manzoniane» fatte alla Sellerio con Sciascia e la signora Elvira, da cui era nato, fra l'altro, il progetto di «un libro interamente dedicato alle illustrazioni» della Quarantana. Riconosce in Sciascia uno dei suoi «maestri» più fecondi, sullo sfondo di quella casa editrice che a Palermo era «stata la sua vera scuola, la sua università» (p. 209).

Del ruolo avuto da Sciascia all'interno della Sellerio, fin dalla sua fondazione, Nigro con amorevole cura filologica aveva già prodotto, nel 2003, i documenti, raccogliendo in *Leonardo Sciascia scrittore editore, ovvero La felicità di far libri* avvertenze editoriali, introduzioni,

risvolti di copertina e segnalibri vergati dallo scrittore in venti anni di fertilissima collaborazione. Senza mai assumere una responsabilità istituzionale, Sciascia fu per la Sellerio molto più che un semplice consulente editoriale: ideò collane, suggerì opere e autori, scelse gli incisori per le illustrazioni, diede alla casa editrice l'impronta della sua colta e nervosa intelligenza. Come ricorda nella sua testimonianza Maurizio Barbato, Sciascia «fu una specie di socio editore senza interessi finanziari nell'impresa», a seconda dei casi «direttore editoriale», «consigliere» o «capo delle pubbliche relazioni» (p. 29). Il volume è tornato di recente in libreria, arricchito di alcuni ulteriori ritrovamenti, «nel cinquantenario della casa editrice Sellerio e nel trentennale della morte di Sciascia» (p. 301). Ma, al di là della ricorrenza, il libro va letto come un capitolo, e non marginale, della storia dell'editoria e della cultura italiana del Novecento.

Nella fortunatissima collana "La memoria" Sciascia fece pubblicare, fra l'altro, nel 1981, la *Storia della Colonna Infame*. Il risvolto di copertina esemplifica a meraviglia spirito e umori di Sciascia, le implicazioni civili e spesso polemicamente militanti con cui lo scrittore di Racalmuto concepì il suo impegno di intellettuale editore. «Romanzo-inchiesta», secondo la calzante definizione di Renzo Negri, nonostante il «culto» tributato a Manzoni la *Storia della Colonna Infame* restava colpevolmente «tra le opere più ignorate della nostra letteratura» (p. 82). «Moderna e vivace nella materia e nella forma, avvincente e inquietante», Sciascia la mandava in libreria in funzione di antidoto rispetto al clima imbarbarito degli anni di piombo, per difendere un'idea di giustizia che, senza calpestare i diritti inviolabili dei cittadini, garantisse al contempo la certezza della pena. L'opinione pubblica che, davanti agli attentati terroristici e alle stragi, invocava il ripristino della «pena di morte» e il Parlamento che, mentre da un lato «restaurava il fermo di polizia», dall'altro offriva un salvacondotto ai «pentiti», ricordavano desolatamente da vicino l'amministrazione della giustizia nel frangente della peste analizzata da Manzoni, prevedendo, in maniera del tutto analoga, due aberrazioni uguali e contrarie come «tortura e promessa di impunità» (p. 82).

Nella *Funesta docilità* Nigro ricorda, a questo riguardo, che Sciascia, in occasione del bicentenario della nascita di Manzoni, curò per «L'Espresso» un'edizione economica della *Storia della Colonna Infame*, ribadendone l'«attualità sconcertante» (p. 137), e che l'assunse anche, poco dopo, a modello narrativo in *La strega e il capitano* (1986), sviluppando in forma di racconto investigativo uno spunto tratto dal xxxi cap. dei *Promessi sposi*. Un rimando implicito alla *Storia della Colonna Infame* Nigro ravvisa, nel volume sciasciano, anche nella correzione che lo scrittore apportò al risvolto redazionale della *Strage dimenticata* di Andrea Camilleri (1984), modificando così il finale: «Ci rammenta, una volta ancora, come sia più "maestra" di quella delle lapidi la storia che cerca le acri, tragiche ed umili verità»; «pensando di nuovo» – postilla il commentatore – «alla *Colonna* e alla travagliosa e feriale "historia" degli errori» (p. 19).

Manzoni rappresenta, per Sciascia editore non meno che per Sciascia narratore di casi giudiziari o di vicende oscure, un costante punto di riferimento. Non stupisce, perciò, che Nigro, spigolando tra i risvolti della "Memoria", abbia potuto portare alla luce un singolare e davvero emblematico cortocircuito letterario tra il *Candido*, ovvero un sogno fatto in Sicilia (1977) di Sciascia, romanzo ispirato all'opera di Voltaire, e l'umoristico *Villaggio di Stepàncikovo* di Dostoevskij, uscito per Sellerio nel 1981, a partire dalla celeberrima «ruminazione donabbondesca» che apre l'VIII cap. dei *Promessi sposi*: «Carneade! Chi era costui?» (pp. 12-13). Ma la puntuale schedatura di Nigro consente di fare ulteriori scoperte, come le ricerche di Orazio Cancila sulla sicurezza pubblica e sull'amministrazione della giustizia nella Sicilia di Carlo V, date alle stampe nel 1984 nei "Quaderni della Biblioteca siciliana di storia e letteratura" all'insegna di un titolo di sapore inequivocabilmente manzoniano: *Così andavano le cose nel secolo sedicesimo*. E infatti questo era l'incipit del risvolto stilato da Sciascia, con rinvio, di nuovo, al capitolo romanzesco della "notte degli imbrogli": «Con manzoniana ironia: *così andavano le cose nel secolo sedicesimo*. In Sicilia. E cioè quando la mafia ancora non si chiamava mafia. Ma era già mafia»; e questo, di seguito, il suo amaro commento, che doppiava la disincantata ironia dell'autore dei *Promessi sposi* davanti al fallito matrimonio a sorpresa: «Intorno al 1530 così come intorno

al 1980. Quattro secoli e mezzo sono dunque passati sul fenomeno che, nella sua sostanziale continuità, possiamo chiamare mafioso, come acqua sulla pietra» (pp. 152-153).

GIUSEPPE LANGELLA  
 Università Cattolica del «Sacro Cuore»  
 giuseppe.langella@unicatt.it

GIOVANNI MAFFEI, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Firenze, Cesati, 2017.

Il saggio di Giovanni Maffei si presenta come un'articolata e sistematica interpretazione dell'opera di Federico de Roberto: dei romanzi, delle novelle, ma, soprattutto, dei principi estetici e letterari su cui queste opere si formano e da cui prendono vita. Il volume si articola in otto capitoli, che delineano le questioni essenziali del mondo del grande autore. L'analisi va dalla formazione letteraria degli anni giovanili alla stesura stratificata dell'*Ermanno Raeli*. Si arresta con grande attenzione sugli aspetti essenziali della riflessione critica, definendo il senso e il valore di un metodo. Segue l'evoluzione dei grandi romanzi, accompagnandola dalla costruzione psicologica dell'*Imperio* al quadro funebre dei *Viceré* e al «grottesco triste» che lo segna.

Il primo passo che Maffei compie consiste nel delimitare il legame con l'ambiente in cui De Roberto si forma. Ed è una relazione di differenza e di solitudine. Per l'autore dei *Viceré* si può perfino intravedere una situazione analoga a quella di Verga. Per entrambi la fioritura delle rispettive opere avviene in maniera che non si può ricondurre, se non per vie molto labili, a nessuno dei contesti a cui reciprocamente appartengono: «Più che fruttificazione di fattori enumerabili, quest'opera è stata un evento eccezionale e prodigioso, un "volo d'aquila" libero e alacre ("grandezza dello sforzo", "serietà dell'impegno contratto con se stesso", "forza del genio": verso "la gloria imperitura") il cui tratto fatale meglio risulta dal confronto con le "sinistre influenze" che avrebbero dovuto renderlo impossibile» (p. 16). Il confronto con Verga è anche l'identificazione di un destino parallelo. Nel progetto di un libro su di lui mai realizzato, De Roberto disegna «per buona parte l'archeologia di una grande fondazione di lingua e di stile. De Roberto, mentre magnifica il "volo" dell'amico col ragguaglio delle bassure da cui s'innalzò, discretamente rivendica la forma e l'esito della propria vocazione, per quel tanto che era stata consanguinea ed erede della vocazione verghiana» (p. 17).

I principi della storia intellettuale di De Roberto prendono forma proprio nella distanza da una realtà mediocre, angusta, convenzionale. Contro l'asfissia che soffoca e in opposizione ai codici di una cultura sterile, lo scrittore persegue un obiettivo di specie diversa. Il primato della scienza si offre ben presto come un antidoto potente alla «falsa eloquenza» della retorica dominante. Per De Roberto i nemici da combattere diventano, fin dagli anni giovanili, «la lingua sbagliata» e, inseparabile dalle falsificazioni che la sua adozione favorisce, la «cattiva letteratura». Entrambe, nella loro unità, costituiscono gli idoli negativi contro cui De Roberto conduce una strenua battaglia fino agli ultimi testi. Entrambe determinano la macchia da cui purgarsi. Generano l'infezione mortale che deve essere debellata per ridare alla scrittura la sua potenza. Maffei può legittimamente affermare che in De Roberto «per tutto il corso della sua attività letteraria, in uno con il mito (e l'assillo) flaubertiano dell'ardua perfettibilità dell'espressione, si registra un dibattere incontentabile sulla lingua, un laborioso bilanciarsi del cruccio normativo e di un'ansia dell'energia propria della parola, il travaglio dei vocabolari e l'orrore degli stampi usurati, un'irritabilità grammaticale e lessicale da pedante e un'apertura spregiudicata all'invenzione e all'innovazione» (p. 29).

Dopo il tirocinio fruttuoso su giornali come il «Don Chisciotte» o il «Fanfulla della Domenica», De Roberto sceglie la propria strada di romanziere e di critico con una coerenza precisa. *Ermanno Raeli*, il romanzo pubblicato nel 1889 ma già scritto nel 1887 e poi ripubblicato con modifiche e aggiunte nel 1923, costituisce già un esempio notevole di un cammino avviato. Utilizzando l'espressione di Paul Bourget, uno dei grandi numi dell'universo derobertiano alla

cui presenza è dedicato un capitolo intero, Maffei può parlare giustamente di una *autoanatomia morale* (p. 46). La sensibilità acutissima, che appartiene al personaggio e anche all'autore, costituisce il centro della rappresentazione. Mentre tuttavia il personaggio si condanna a morire, «l'autore della sua triste storia sopravviveva per farsi, da allora, critico acuto e interessato di una sindrome che avrebbe detto "romantica", sovrapponendovi i sensi del proprio malessere insaziabilmente interrogato e i connotati della bourgettiana e decadente "malattia del secolo"» (p. 47). Sotto i panni inadeguati dell'idealismo, si comincia a scorgere (e Maffei mostra come questo risultato appaia ancora più vistosamente nell'edizione del 1923) lo scrittore impietoso e crudele, amante di Baudelaire e di Leopardi, del Flaubert *istitutivo* e di Gautier, di Maupassant e di Brunetière. Una «furibonda voluttà nel profanare, nel deridere, nel macchiare di fango i suoi assurdi ideali» si offre, da quegli anni in poi, come uno schema ricorrente della narrativa di De Roberto. La messa in discussione di qualunque idealismo connota la condizione di Ermanno Raeli e si offre, in più, come soggetto di molte altre novelle e argomento dei romanzi successivi. La vicenda dei personaggi traccia una parabola ricorrente, che contempla lo schema mai abbandonato di *sublimazione* e di *caduta*. Intanto, già nelle trame psicologiche di questo romanzo, affiora quella tensione costante che Maffei definisce «il programma di naturalismo risentito al quale De Roberto [...] poi effettivamente si attenne, fino alla parola "brutale" e "amara" de *I Viceré* intorno alla "caduta", la più dolorosamente compiaciuta e carica di rivalse polemica» (p. 67).

La via narrativa, nel quadro che Maffei compone, si intreccia con la teoria e si combina con la prassi di alcuni maestri alla cui lezione De Roberto ricorre. Il volume *Arabeschi*, pubblicato precocemente nel 1883, diventa un primo laboratorio, attraverso le cui pagine Maffei traccia una costellazione di autori e di questioni dominanti. Se l'influsso di Capuana non trova riscontri adeguati nello svolgimento critico di De Roberto, gli scrittori francesi guadagnano subito un'egemonia poderosa. Le attenuazioni iniziali del peso e dell'autorità di Zola trovano la loro radice nel dibattito che si stava svolgendo già in ambito francese e che De Roberto riprende direttamente dalla fonte. Così, scegliendo un percorso parzialmente alternativo alla linea De Sanctis-Capuana, egli esalta soprattutto «l'etica flaubertiana dello stile» (p. 93), modello supremo di rigore e di forma impersonale, contrapposta anche alle rigidità del romanzo sperimentale: «Il senso dell'arte che con gli anni De Roberto verrà maturando sarà quello di un'operazione, coi connotati fabbrili e algebrici che si possono attribuire alla parola: costruzione di dispositivi funzionanti e riduzione dell'esperienza confusa a un linguaggio, a una logica più netta e intelligibile, col dispositivo narrativo a dar corpo e figura a questa logica» (p. 94). Questa scelta si afferma sempre più come la risorsa essenziale dello stile di De Roberto. Indossato l'abito dello scienziato e dello spettatore impassibile, egli ha bisogno della forma con cui l'osservazione possa fondersi. Solo quando l'alchimia riesce, il lavoro creativo ha raggiunto la meta. Il rigore del linguaggio, correlato alle esplorazioni del narratore-scienziato, costituisce, nel lessico teorico di De Roberto, il metodo. Si tratta di un termine capitale della sua idea poetica. Il metodo costituisce la sintesi del punto di vista parziale, relativo, di chi osserva le scene della vita e l'esattezza espressiva necessaria. Lo scrittore ottiene, dai referti che accumula, un'evidenza terribile. De Roberto racconta lo spettacolo tetro della vita e della società. Come egli stesso afferma, utilizzando una formulazione di Stendhal, *crystallizza* gli eventi. Attraverso questo processo, che è di natura propriamente estetica, i fatti diventano materia d'arte e rivelano la sostanza tragicamente infetta della vita: «Da naturalista [...] vorrà fornire rappresentazioni efficaci della "vita": ma non come uno specchio, un occhio che vede e non si vede; piuttosto come fa lo scienziato, per il quale una scoperta, un ritrovato, un evento del suo laboratorio non esistono davvero, non sono che possibilità larvale e dubbia, finché non li abbia risolti nel proprio metodo, nel proprio linguaggio speciale, finché non sia riuscito a filtrare il torbido delle percezioni e a ordinare i dati dispersi nella fredda eloquenza di una formula, di una classificazione, di uno schema» (p. 94).

Il grande ciclo degli Uzeda trova in questo metodo la propria ragione efficiente. Al centro dell'*Illusione*, come De Roberto dichiara e Maffei sottolinea, «più che l'amore, è la stessa vita, l'esistenza, questo succedersi di evanescenze, questo continuo passare di fatti, di impressioni,

delle quali nulla resta, il cui ricordo non ha nulla che lo distingua dal ricordo delle impressioni e dei fatti sognati *inesistiti*» (pp. 241-242). Il romanzo si muove sulla scia di Taine, che è per Maffei un autore essenziale ed è qui assunto come lo psicologo scrittore dell'*Intelligence*. Alla sua lezione si aggiunge, in strettissima correlazione, il senso della forma, desunto dal sempre presente Flaubert. Osservazione dei piccoli fatti e psicologie evanescenti coesistono in un'inseparabile unità. Il risultato finale è la consapevolezza di un destino futile, che cancella illusioni, demolisce le speranze e abbatte la vita dell'individuo. La distruzione di qualunque felicità si declina attraverso un riso disperato, che costituisce il punto d'arrivo del disincanto. Queste considerazioni aiutano a capire perché Leopardi diventi un altro grande autore di De Roberto.

Il romanzo antropologico dei *Viceré* ne è la conferma. La vicenda non offre nient'altro che un campionario di patologie senza rimedio, alla cui definizione potevano anche contribuire le tesi di Cesare Lombroso: «Ne *L'uomo delinquente* l'errore è bassura irrimediabile. Anche ne *I Viceré* vince sempre il fondo: o perché non ci si è mai sollevati dall'imo delle "belve", o perché non si fa altro che cadere, di una caduta che non finisce» (p. 308). Il mondo sociale si riassume in una «manata di pazzi», che occupano il centro della scena. L'autore rappresenta le loro fisionomie devastate, possedute dalle passioni tristi che soffocano ognuno di loro. E questo scenario sembra richiudere, nelle sue note disperate, l'intera specie umana.

Maffei accompagna il lettore in un lungo viaggio tra le pagine di De Roberto. Sviluppa le sue tesi attraverso la costante verifica della loro tenuta interpretativa, vagliando punto per punto le ipotesi critiche vigenti. In tal modo costruisce un saggio organico nelle sue premesse e convincente nei risultati. Chi legge ha davanti a sé un nuovo, fondamentale capitolo delle interpretazioni di uno scrittore che mostra sempre di più la propria grandezza.

MATTEO PALUMBO

Università di Napoli "Federico II"

matpalum@alice.it

VITTORIO RODA, *Da Carducci alla Grande Guerra. Studi di letteratura italiana*, Bologna, Pàtron, 2019.

È NEL corso dell'800, in particolare della seconda metà del secolo, che affondano le radici della contemporaneità: ne è da sempre convinto Vittorio Roda, il quale ha evidenziato nei suoi studi come in quel torno di anni si sia iniziata a diffondere la consapevolezza della molteplicità dell'io, si siano modificati profondamente il paesaggio, gli stili di vita, la mentalità e l'immaginario collettivo in conseguenza dell'affermazione anche nel nostro paese della Rivoluzione industriale e della connessa mentalità capitalistica. Non poteva dunque che essere incentrato sui decenni a cavallo tra l'Unità d'Italia e la Grande Guerra, formidabile acceleratore di eventi che inaugura tragicamente il «Secolo breve», il nuovo libro dello studioso, che – sono parole dell'autore – «chiude la traiettoria di una lunga milizia critica» (p. 7) all'insegna della fedeltà ai temi e ai motivi che gli sono cari. Ritroviamo così in questa raccolta di saggi, composti nell'arco di oltre un decennio, gli autori da sempre amati da Roda, come Pascoli, Graf, Tarchetti, accanto ad altri finiti solo recentemente sotto la sua lente critica, come Carducci o i memorialisti della Prima Guerra Mondiale. Se l'occasione per questi nuovi studi è stata fornita dalle ricorrenze centenarie, è innegabile che essi rispondano a un sentire profondo dello studioso e non possano in alcun modo essere considerati lavori d'occasione; tutti i saggi che compongono il volume, riconducibili sostanzialmente a quattro aree tematiche (Carducci, Pascoli, la narrativa fantastica, la letteratura della Grande Guerra), sono animati infatti da una mirabile unità d'intenti, perché di tutti gli autori lo studioso ha scandagliato le pieghe più riposte dell'interiorità, alla ricerca «delle dinamiche psicologico-esistenziali che ne motivano le scelte letterarie ed umane» (p. 7). Il Carducci che troviamo in queste pagine non è infatti il vate pubblico, tanto celebrato e denigrato ad un tempo, ma l'uomo privato, con le sue nostalgie, le sue gelosie, i suoi furori, le sue debolezze; analogamente i memorialisti della Grande Guerra non sono chiamati

a evocare epiche battaglie o sanguinosi scontri, ma a descrivere la vita quotidiana nelle trincee e nelle retrovie, i sentimenti contrastanti provati in licenza e nei momenti di tregua, i rapporti affettivi che li legano agli oggetti. Proprio questi ultimi costituiscono, a parere di chi scrive, uno dei temi di maggiore interesse e originalità del volume, nonché il suo *Leit-motiv* profondo: investiti di una carica affettiva che li dota di un «surplus di senso» e li trasforma così in «cose», per dirla con Remo Bodei, o in veri e propri «feticci», per citare Massimo Fusillo, essi si accampano silenziosi in buona parte dei saggi del volume, caricandosi di un *pathos* e di una *pietas* che circolano segretamente in tutto il libro e finiscono per comunicarsi al lettore, che ne esce non solo intellettualmente gratificato ma anche coinvolto emotivamente.

Procediamo però con ordine, senza anticipare oltre le conclusioni. A campeggiare nelle prime pagine è la figura di Carducci, del quale Roda mette in luce gli aspetti di modernità, a partire dalla personalità inquieta; essa emerge soprattutto dalle pagine dell'epistolario, indubbiamente uno dei più importanti della letteratura italiana, in particolare dalle lettere scambiate con l'amata Lidia, oggetto di due saggi del volume (*Mito e demitizzazione dell'amore 'totale' nelle lettere di Carducci a Lidia (e di Lidia a Carducci)*, pp. 25-40; *Arrivi e partenze nel Carducci epistolare*, pp. 57-70). In essi si evidenzia come il rapporto tra i due sia profondamente asimmetrico: il poeta è tormentato da un «desiderio di possesso assoluto» (p. 26), che si traduce in una «gelosia cieca, furiosa, ossessiva» (*ibidem*), estesa anche al passato della donna; egli tende continuamente a proiettare su di lei i suoi sogni, le sue aspirazioni, i suoi timori, le sue delusioni, trasformandola ora in una Musa, in un angelo, in una vestale, ora in un demonio e in un mostro. Al «linguaggio performativo fatto di inviti, esortazioni, preghiere», talvolta perfino di ordini e ricatti, del poeta (p. 62) fa eco, nelle poche lettere lidiane sopravvissute, il tentativo della donna di sottrarsi a tale idealizzazione prevaricante e di riportare la relazione su un terreno più concreto. Qualsiasi cosa si pensi di tale rapporto, non troppo dissimile da quello che ha legato il poeta a Adele Bergamini o Annie Vivanti, non si può negare che esso ci ha regalato capolavori quali l'ode *Alla stazione in una mattina d'autunno*, che rappresenta uno dei momenti di maggiore modernità dello scrittore, come evidenziato nel saggio «*Va l'empio mostro*»: *note su un tema carducciano*, pp. 41-55: è la prima volta infatti nelle nostre lettere che il treno non si carica di valori ideologici, come nell'inno *A Satana* o nella *Strada ferrata* di Praga, ma diventa scenario di uno straziante congedo, che non è solo quello tra il poeta e l'amata ma anche e soprattutto quello tra il Carducci maturo e la sua giovinezza. Si tratta di una situazione che sarà riproposta spesso nel Novecento, da Pirandello a Svevo, a Caproni, a Calvino, e che ha proprio in Carducci il suo iniziatore; non solo il Carducci della barbara citata, ma anche quello di liriche quali *Davanti San Guido* o *Traversando la Maremma toscana*. Anche quando tratta un tema apparentemente meno privato, come nel saggio che apre il volume (*Carducci e la letteratura del Risorgimento*, pp. 11-24), lo studioso non dimentica di collegarlo al vissuto dell'autore che sta studiando: la nostalgia di Carducci per il Risorgimento appena concluso è infatti ricondotta acutamente al rimpianto per la propria giovinezza e per il mondo di affetti ad essa legati. Tale nostalgia, che a ragione Laura Fournier Finocchiaro definisce «costruttiva», alimenta una vera e propria «religione» laica (p. 21), che porta talvolta il critico alla «sopravalutazione di figure artisticamente non eccelse» (p. 14) e alla rimozione dei contrasti e delle contraddizioni che hanno caratterizzato il movimento risorgimentale. Soprattutto nelle tarde *Lecture del Risorgimento* il fenomeno è presentato in una chiave fortemente unitaria, unidirezionale, irenica, capace di conciliare tutti i conflitti.

Questa linea interpretativa, inaugurata dal Carducci della maturità, è ripresa e portata alle estreme conseguenze da Giovanni Pascoli: si legga in proposito il saggio sul *Risorgimento nel Pascoli prosatore* (pp. 97-112). Il poeta romagnolo, che vede nella patria una sorta di nido familiare allargato, azzera ogni distinzione, confine, linea di sviluppo del nostro Risorgimento per innalzare un monumento all'unità e lanciare il suo atto di accusa ai partiti. L'emblema di questa *concordia discors* non può che essere Garibaldi, «l'uomo-mondo» (p. 109) «che non rifiuta alcunché, facendosi campione della convivenza del diverso» (p. 102). Rimozione dell'alterità e ricerca di unità e concordia caratterizzano d'altra parte lo psichismo pascoliano a tutti i livelli; tale anelito finisce però talvolta per essere frustrato da una realtà che non si sottomette docilmente

ai sogni del poeta, aprendo prospettive inquietanti foriere di angoscia ma spesso anche di altissima poesia. Si pensi soltanto alla tematica dell'abitare, oggetto del saggio successivo (*Due 'luoghi' pascoliani: la casa, il villaggio*, pp. 113-127): il poeta sogna una casa-nido, chiusa e protetta, una casa-guscio, isolata dall'esterno e calata in un tempo ciclico e immutabile; capita però che tale casa tradizionale sia insidiata da presenze altre, minacciose o inquietanti, che escluda lo scrittore, che lo costringa all'esilio e al sogno di un ritorno impossibile. Non resta allora che attivare strategie consolatorie, una delle quali consiste nel caricare gli oggetti di valori simbolici, fino a farne dei sostituti degli assenti in grado di assicurare «il ripristino d'una totalità venuta meno» (p. 139): è la tesi, pienamente condivisibile, espressa nel saggio *Feticci pascoliani* (pp. 129-139).

Non è possibile in questa sede ripercorrere tutti i diciassette saggi che compongono il corposo volume. Ci si permetta quindi di sorvolare sui lavori, pur meritevoli di ben altra attenzione, dedicati alla narrativa fantastica (*Appunti sui racconti fantastici di Arturo Graf*, pp. 147-160; *Il parziale e il totale in alcune autobiografie fantastiche*, pp. 161-170) e a Tarchetti (*Tarchetti e la privatizzazione del Risorgimento*, pp. 79-96) per spendere qualche parola in più sui saggi dedicati alla Grande Guerra. Da essi emerge mirabilmente la condizione psicologica del soldato di trincea: si tratta di un uomo che, pur a contatto con la più moderna tecnologia, regredisce a una condizione ferina, fino a confondersi con i topi, le talpe, i pidocchi con cui è costretto a convivere; un uomo che perde la sua umanità per liberare la «belva» che, darwinianamente, alberga dentro sé (*Dall'uomo al bruto nell'inferno delle trincee*, pp. 219-231). Neanche la licenza tanto attesa, con il conseguente ritorno al nido familiare, riesce a cancellare la sensazione di estraneità che caratterizza il soldato: *Il ritorno del combattente nella memorialistica della Grande Guerra* (pp. 205-218) è quasi sempre mesto, deludente, latore di frustrazione; meglio la *routine* bellica, con il suo cameratismo e i suoi rituali, in cui gli oggetti hanno spesso un ruolo di primo piano. Sono quasi sempre oggetti defunzionalizzati o privi di un'utilità immediata quelli più cari al soldato: fotografie, ritratti, lettere; esili difese psicologiche dall'orrore circostante capaci di garantire soltanto «l'illusione d'un recupero della realtà prebellica» (p. 255), eppure indispensabili per le loro valenze affettive, tanto da essere considerati dei «tesori» degni di figurare in un museo (p. 247), come evidenzia il toccante saggio *1915-1918: il soldato e il mondo degli oggetti* (pp. 233-259). La conclusione è affidata allo studio *Gli ultimi scontri e l'armistizio nella memorialistica della Grande Guerra*, pp. 261-272, che descrive le reazioni all'annuncio della vittoria: reazioni di giubilo, certamente, in cui però si intrecciano spesso il timore del ritorno alla vita borghese, il dolore per i tanti compagni perduti, il senso di colpa per essere sopravvissuti o per non aver potuto contribuire attivamente alla vittoria (nel caso si fosse caduti prigionieri, come capitò a Gadda o a Monelli). È una pace da festeggiare, quella del 4 novembre, ma con una «dolcezza malinconica», come suggerisce Luigi Gasparotto (p. 270), perché il primo imperativo è ricordare, non celebrare: un ammonimento ancora perfettamente valido, a oltre cento anni di distanza, che ben riassume il senso del lavoro di Roda.

ALESSANDRO MERCI  
Università di Bologna  
alemerci@alice.it

BRUNO PISCHEDDA, *Dieci nel Novecento. Il romanzo italiano di largo pubblico dal Liberty alla fine del secolo*, Roma, Carocci, 2019.

C'è un'interessante asimmetria (forse voluta) nel libro di Bruno Pischcedda, che aiuta a cogliere l'efficacia di questo importante sforzo critico. Dieci sono i romanzi presi in considerazione, e analizzati in altrettanti densi saggi; l'arco temporale è quello del Novecento, di un intero secolo per una volta restituito (apparentemente almeno) alla sua durata quantitativamente esatta. Cioè: dieci titoli per dieci decenni. Eppure, i decenni coperti sono nove: il primo romanzo esaminato è degli anni Dieci (Guido Da Verona, *Colei che non si deve amare*, 1910) e l'ultimo dei Novanta (Andrea Camilleri, *La forma dell'acqua*, 1994). A integrare il computo soccorre la scelta



di selezionare due opere in un solo periodo, vale a dire *Signorsì* di Liala (1931) e *Dolicocefala bionda* di Pitigrilli (1936). Dunque, mancano gli anni Zero del Secolo, ma soprattutto la quarta decade risulta privilegiata. E altre ellissi, poi, balzano all'occhio: l'intervallo temporale più lungo fra un'opera e l'altra copre tredici anni: quelli che intercorrono tra *Venere privata* di Giorgio Scerbanenco (1966) e *Un uomo* di Oriana Fallaci (1979), e comunque sono ben dodici gli anni (e quali anni! – come nel caso precedente) che separano il 1936 di Pitigrilli dal 1948 di *Mondo Piccolo. Don Camillo*, di Giovannino Guareschi.

Pischedda disegna, fin dall'indice, un Novecento alternativo, fatto di agglomerazioni e vuoti che già comunicano qualcosa. Privilegiare un percorso analitico e storiografico attento al successo letterario, al consenso del pubblico nei confronti di opere che i detentori del gusto accademico e militante disprezzano, significa anche prendere atto di alcuni fenomeni storico-strutturali di una certa importanza. L'abbiamo già visto. Da un lato, c'è l'indiscutibile centralità degli anni Trenta, in cui assistiamo a una modernizzazione dell'industria editoriale destinata a riverberarsi sull'intero secolo (consiglio in questo senso, in particolare, il saggio sul romanzo d'esordio di Liala, che fa luce su tanti aspetti poco conosciuti di un'opera paradossalmente moderna – troppo spesso derubricata al rango di mero prodotto 'paraletterario'). Dall'altro, c'è la fioritura di libri condivisi da un largo pubblico fuori o lontano dalle fasi storiche di maggior impegno sociale, se è vero che nella casella del neorealismo troviamo Guareschi, e se il Sessantotto s'inabissa fra Scerbanenco e Fallaci. Ovviamente, si tratta di una campionatura, i margini di soggettività sono immensi, e molte cose potrebbero essere riviste con piccoli aggiustamenti (chessò: tolgo una Fallaci e metto una Morante: *La storia*, anno 1974); ma resta un imponente effetto di senso – che peraltro discende da scelte tutto sommato oggettive.

La prima e fondamentale delle quali, lo si è già detto, è quella di lavorare su romanzi che si sono distinti per una particolare *leggibilità*, apprezzata dal più largo pubblico e tale da meritarsi loro un «buon successo letterario», ma più spesso proprio uno «strabiliante successo» (p. 9). Secondo le indicazioni storico-metodologiche di Vittorio Spinazzola, è necessario prendere sul serio ciò che la critica considera *trash* o poco più, una letteratura tanto disprezzata da essere etichettata come *paraletteratura*, e che invece documenta i gusti e la sensibilità di moltissimi lettori, a tutti gli effetti peraltro cittadini della Repubblica delle lettere. Non va dimenticato che chi si appassiona all'ultimo degli Harmony compie una serie di operazioni di risposta al testo, non diverse – almeno nella loro fisionomia di *default*, per così dire – da quelle del lettore smaliziato; e che letteratura bassa non significa *non-letteratura* (paradossalmente, ma non troppo, c'è più 'letteratura' in un libro di Pitigrilli che in un saggio di Gramsci o di Adorno).

Ovviamente, agisce sullo sfondo il problema del *valore*: nel senso che 'successo', in questi casi, per lo più corrisponde a 'disvalore' (almeno rispetto ai valori ufficiali, ribaditi dalla critica e dall'accademia). La questione è tuttavia un po' più complessa. Alla prova dei fatti, è fin troppo chiaro che Pischedda valuta le opere prese in considerazione, e una gerarchia c'è: Camilleri non è Liala, e Benni (cfr. *Terra!*, 1983) non è Pitigrilli. Ma su questo dirò qualcosa di più preciso alla fine.

Intanto, va precisato che sul piano tipologico il lavoro di Pischedda è di una straordinaria chiarezza e utilità. La vera costante di queste opere tanto leggibili e lette (e sono tutte dei romanzi, tranne *Mondo piccolo*, tutte raccontate in terza persona, tranne Fallaci) è la gran quantità di squilibri strutturali, anzi di soluzioni ibride. C'è sempre un eccesso, un'oltranza: troppo digressivo Pitigrilli, troppo *mélo* Annie Vivanti (*Naja tripudians*, 1920); c'è troppo feuilleton in Scerbanenco, troppi generi allusi e variamente vampirizzati in *Un uomo* e in *Terra!*. E così via; magari arrivando agli evidenti eccessi di letterarietà (fra il dialetto e la prosa d'arte) che contraddistinguono il Camilleri di Montalbano. In qualche caso, si vorrebbe utilizzare una categoria ossimorica come *modernismo di massa*, non inutile per quei romanzi tra anni Dieci e Trenta (pensiamo anche ai gialli di Augusto De Angelis) che brillantemente hanno adattato ai gusti del largo pubblico innovazioni – ad esempio, il monologo narrato e il flusso di coscienza – provenienti dalle letterature soprattutto inglese e francese.

Altrettanto indubbia (vi abbiamo già fatto riferimento) è la non-innocenza ideologica di

queste opere. Parlo di ideologia pubblica, e quindi di politicità. Se escludiamo i casi Vivanti e Gasperini (qui, si tratta di discutere qualcosa di più sottile, come il rapporto fra i sessi), non c'è dubbio che gli *a priori* sociali, i giudizi e i pregiudizi, agiscono in profondità. Fascistissima è Liala, se letta (come fa Pischedda) privilegiando la prima edizione del suo romanzo; l'omofobia e il razzismo di Scerbanenco sono patenti, lo schieramento di Fallaci non merita nemmeno un commento, e Stefano Benni poteva agli esordi contare sulla solidarietà di un pubblico 'di movimento' che si riconosceva nel suo vitalismo libertario. Come dire: l'investimento estetico non è quasi mai scisso dalla solidarietà ideologica, e in ogni caso i meccanismi identificativi 'di contenuto' non devono essere sottovalutati.

All'opposto, Pischedda ridimensiona un dato che viceversa si è soliti enfatizzare: mi riferisco all'appartenenza *di genere*. Curiosamente, è privilegiato il romanzo rosa (Vivanti, Liala e Brunella Gasperini: di quest'ultima cfr. *L'estate dei bisbigli*, 1956), e non c'è dubbio che l'autore fornisce dati preziosi per lo studio di questo neglettissima tradizione; i gialli sono solo due (Scerbanenco e Camilleri: e si apprezzi la discontinuità), mentre accomunare Guareschi e Benni sotto l'etichetta dell'umorismo è forse eccessivo. Tutta l'impostazione del volume insiste proprio sull'individualità tanto dell'opera quanto dell'esperienza estetica, dell'atto di lettura. Le tradizioni non devono essere sottovalutate: ma il confronto qui-e-ora con il testo è sempre il fatto primario. Del resto, non è difficile desumere dalla ricerca di Pischedda un parallelogramma di forze che da un *sublime* ancora vagamente post-dannunziano (fra anni Dieci e Trenta) procede verso una messa a fuoco di 'tecniche' poi largamente divulgate: dall'umorismo interclassista di Guareschi, al rosa di Gasperini, al *noir* del capostipite Scerbanenco – per non dire dell'effetto fondativo che tutti vedono nel Camilleri 1994.

E si ritorna, così, al tema del valore. Molti di questi libri sono libri di svolta: segnalano una trasformazione e addirittura la determinano. Non sono solo sintomi di altre evenienze; costituiscono accadimenti estetici a volte forti, intensi, destinati a fare scuola. Nella seconda pagina del suo saggio Pischedda accenna brevemente al dilemma in cui è involto lo studioso che faccia la scelta da lui praticata. Il critico che opera in questa maniera non si identifica con il «destinatario ideale» a cui il «testo si rivolge» (10); e finisce insomma con l'assolvere il ruolo di un paradossale «tassonomista di una bellezza manchevole» (ivi): 'bellezza' che al contrario si era pienamente rivelata agli occhi di chi aveva decretato il successo dei testi via via presi in esame. Il problema è decisivo. Pischedda coraggiosamente e onestamente si rappresenta costretto al ruolo dell'accademico (del tecnico?) messosi al servizio di un campo letterario inattaccabile. La spola fra il lettore comune, i suoi libri e i valori 'alti' rischia così di sembrare un moto cerimoniale in cui, a ben vedere, ogni passaggio è codificato. Il più o il meno di valore in cui l'analista si imbatte dipende solo dalla corretta applicazione di un metodo, di cui egli è l'istituzionale detentore.

Questa versione dei fatti, che Pischedda enuncia in maniera forse troppo sintetica (anche se con pregevole lucidità intellettuale), ci lascia insoddisfatti. Non si tratta tanto (ma si dovrebbe provvedere) di riflettere sul rapporto ruolo / funzione, e sulle *contraddizioni* che lo studioso del funzionalismo letterario apre all'interno del campo. Si tratta di qualcosa di più radicale, almeno in relazione ai testi. La modernità *altra* che, come abbiamo visto, si manifesta in modo discontinuo probabilmente definisce, tra anni Sessanta e Novanta del secolo scorso, un sistema di valori nuovo, capace di integrare utilmente quello ereditato. Sarebbe interessante chiedersi meglio non sola cosa è successo caso per caso, libro per libro, ma cosa è cambiato strutturalmente, *fuori*. È solo una domanda, ma cruciale. Grazie dunque a Bruno Pischedda per averci squadernato tutti i riferimenti utili a formularla nel modo (mi auguro) più corretto.

PAOLO GIOVANNETTI  
IULM, Milano  
paolo.giovannetti@iulm.it

STEFANO CARRAI, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017 («Sestante»).

RECENSIRE un libro a tre anni dalla sua pubblicazione potrebbe sembrare, certo, una scelta quantomeno intempestiva; se il libro in questione è tuttavia il *Saba* di Stefano Carrai, l'operazione tardiva può trasformarsi proficuamente in occasione per riflettere sulla fortuna di un volume che è riuscito subito ad imporsi all'attenzione degli addetti ai lavori, divenendo in breve tempo un punto obbligato della bibliografia specifica. Il nome dell'autore, l'oggetto dello studio e il prestigio della collana ospitante («Sestante», diretta per Salerno da Andrea Mazzucchi) erano indubbiamente un ottimo viatico per il successo di questo studio monografico apparso a inizio 2017, che è però sul campo, nell'argomentazione sviluppata pagina dopo pagina, che ha saputo guadagnarsi i numerosi apprezzamenti.

Le tante recensioni su riviste specializzate o sulle colonne letterarie di quotidiani e testate online hanno di volta in volta messo in luce aspetti e particolari precisi del discorso articolato da Carrai, sottolineando accanto a pregi di carattere generale – dei quali si dirà più avanti – questioni che dialogano anche con le predilezioni critico-letterarie dei recensori, dalle puntualizzazioni di Pierluigi Pellini («Esperienze letterarie») sui rapporti più o meno fruttuosi con le culture straniere che nel *Saba* di Carrai vengono posti assai bene in evidenza (con singolare refrattarietà del triestino alla lezione dei francesi), all'interesse di Gino Ruozzi («Studi e problemi di critica testuale») per il *Saba* prosatore – e soprattutto per lo scrittore aforista delle *Scorciatoie* –, cui l'ultima parte del volume Salerno dedica ampio spazio, o piuttosto alla messa in rilievo da parte di Riccardo Castellana («Allegoria online») della 'svolta stilistica in direzione modernista' individuata da Carrai (p. 175) nella poesia sabiana a partire dai primi anni Trenta. E l'elenco delle recensioni ricevute dal libro nei tre anni intercorsi dopo la pubblicazione potrebbe ovviamente continuare: tutte fanno risaltare comunque la dimensione a tutto tondo del ritratto del poeta offerto dallo studioso, e da questa converrà senz'altro prendere le mosse per un'ulteriore riflessione su quello che questo libro ha rappresentato e rappresenta all'interno del panorama complessivo della critica sabiana.

L'approccio di Carrai al 'suo' *Saba* dosa con perizia l'attenzione filologica e metrico-stilistica ai testi con un costante richiamo alla contestualizzazione storico-letteraria degli stessi, in un non facile equilibrio che tuttavia non mostra mai i segni della complessa orditura, e che anzi viene veicolato sempre da una scrittura fluida e piana (la «più facile e difficile del mondo», per citare il poeta che parla del proprio *Canzoniere*). La minuziosità del filologo e la capacità di ricostruzione ad ampio respiro dello storico della cultura si coniugano pienamente nella parte iniziale del volume (*Nascere a Trieste nel 1883*, pp. 9-65) che restituisce uno spaccato ricco di episodi e relazioni – talora assai poco noti – della vita culturale triestina e nazionale all'interno della quale si mosse Saba, dagli anni giovanili e dai primi incerti tentativi poetici fino ai tormentati ma artisticamente fruttuosi anni della vecchiaia. Particolarmente densa la composizione – messa a punto da Carrai – del quadro d'ambiente relativo al contesto culturale e letterario in cui si forma l'autore del *Canzoniere*, quello della Trieste a cavallo tra i due secoli, della quale lo studioso indaga il tessuto profondo, tramato di personaggi in alcuni casi semiconosciuti alle cronache della letteratura 'maggiore', ma che ebbero sul poeta un'influenza significativa, in alcuni casi portata qui alla luce per la prima volta con grande dovizia di informazioni d'archivio. Si tratta di particolari che neanche la pur benemerita e assai documentata *Storia di Umberto Saba* di Stelio Mattioni (Milano, Camunia, 1989) aveva a suo tempo posto in evidenza nella biografia sabiana, e che si incastonano all'interno delle vicende note e portanti nella formazione del poeta, dalla vicinanza al *côté* vociano, ai rapporti con Giorgio Voghera, Giorgio Fano, Virgilio Giotti e gli altri giovani intellettuali che popolavano la Trieste di quegli anni.

L'apprendistato lirico di Saba è pedinato da Carrai in modo più specifico ad apertura della seconda parte del libro, incentrata sulla produzione poi confluita nel *Canzoniere* del 1921 (*Una scontroza grazia. Il Canzoniere*, pp. 66-126), nell'ambito della quale, insieme al dominante magistero leopardiano, all'iniziale immanicabile fascinazione dannunziana e al controverso rapporto

con la lezione petrarchesca, si fanno largo nelle pagine di Carrai suggestioni apparentemente 'minori' ma radicate e diffuse nel contesto in cui avviene la maturazione di Saba, come quella ad esempio rappresentata dai poeti antologizzati dall'istriano Giuseppe Picciòla nel volume *Poeti italiani d'oltre confine* (Firenze, Sansoni, 1914 e poi 1919 con il titolo *Poeti dell'Italia redenta*) in cui, insieme a nomi dimenticati, si annovera quel Cesare Rossi che il Montale-critico menziona come esponente di un Arcadia locale, nonché come maestro di versificazione dal quale la madre di Saba mandò senza successo il figlio a prendere lezioni di metrica. Il piccolo cameo dedicato nel *Saba* del «Sestante» Salerno all'antologia di Picciòla (pp. 70-71) può essere preso utilmente ad esempio della fitta trama di rapporti letterari che Carrai tesse di continuo nelle pagine del libro, col Picciòla che recensisce D'Annunzio e che in occasione dei festeggiamenti per la visita del Vate a Trieste ricorda l'entusiastico attivismo di Cesare Rossi, a propria volta amico di gioventù di Svevo, nonché insegnante di Saba nella ricostruzione di Montale, che dal canto suo era assai addentro a quell'ambiente e vantava non poche frequentazioni triestine (Bazlen, Stuparich, lo stesso Saba).

L'attenzione dedicata da Carrai alla ricostruzione del mondo del poeta porta inoltre alla luce particolari biografici non emersi prima negli studi sull'autore che pongono tasselli definitivi e comprovati al ritratto di Saba e della sua opera; si tratta in alcuni casi di correzioni rispetto alla vulgata sul triestino, come nel caso delle precisazioni relative al nome dell'amata balia che non sarebbe affatto alla base della scelta dello pseudonimo di Umberto Saba; così come di acquisizioni che svelano precise 'occasioni' liriche, quali ad esempio il riscontro testuali che permettono di individuare in Anna Curiel la musa non dichiarata di alcuni versi di *Fanciulle*. Non si tratta in nessun modo di spicciole note a margine, perché l'abbondanza di esse all'interno del volume arriva a configurarsi come uno dei tratti caratterizzanti dello stesso, testimonianza di una scrupolosa minuziosità della ricerca che spesso sembra essere andata perduta nella critica letteraria.

Questa conduzione del discorso critico, a stretto contatto col contesto culturale e biografico nel quale la poesia sabiana trova il proprio diretto e immediato nutrimento, non impedisce tuttavia all'argomentazione di Carrai di giovare di improvvisi allargamenti di orizzonte come ad esempio nel caso del felice raffronto con Fernando Pessoa in riferimento all'immaginario delle nuvole sabiane (pp. 82-83), le quali con la più tarda collocazione di *Ammonizione* ad apertura del *Canzoniere* ipotecheranno in modo pervasivo le logiche semantiche della raccolta. Con questo inedito richiamo, una voce nuova aggiunge la propria suggestione al dialogo complesso che dietro le nuvole del triestino lascia comparire le ombre di Leopardi e di Nietzsche, del fantasma paterno e di quello materno, espressione – quest'ultimo – di logiche culturali e religiose («tutti sentiva della vita i pesi») che gravano costantemente sul sentire del poeta.

Inframezzata alla ricostruzione del mondo letterario che avvolge e contorna la poesia di Saba, emerge ad ogni pagina l'analisi metrico-stilistica (non priva di specifiche incursioni filologiche) di singoli componimenti sabiani, che permette di rileggere il *Canzoniere* di pari passo con la lettura del libro di Carrai. In tal senso questo volume Salerno si pone altresì come utile ausilio per la didattica universitaria cui offre metodologicamente il rigore di un competente approccio ai testi guidato dalla sapiente umiltà di un interprete che non cerca mai di sovrapporsi ad essi. L'autore-critico mette a disposizione i propri strumenti e le proprie ricerche ma lascia rispettosamente in primo piano sempre la parola sabiana, magari accanto a quella dei maestri e compagni di strada del poeta, nonché dei suoi stessi interpreti con i quali Carrai imbastisce lungo tutto il libro un confronto costante.

Tra i tanti esempi di analisi di testi sabiani offerti da questo *Saba* è possibile segnalare dei casampione per dare più concretamente il senso della varietà delle tipologie di lettura proposte dallo studioso, le quali vanno appunto dal commento alle varianti del sonetto *Glauco* condotto a partire dalle riflessioni filologiche di Bruno Maier (pp. 72-74), alla convincente interpretazione di *Veduta di collina* letta in controluce con passi dello psicanalista Edoardo Weiss e del Weninger di *Sesso e carattere*, così come di lettere inviate tempo dopo dal poeta a Debenedetti e allo psicanalista Joachim Flescher (pp. 114 e ss.), senza dimenticare i passi dedicati alla lirica *Vecchio e*

*giovane*, ispirata da Federico Almansì e nella quale confluiscono dinamiche portanti dell'intera opera di Saba; ma in un repertorio esegetico ampio e multiforme, è altresì da segnalare la scrupolosa attenzione a componimenti di diversa 'fortuna', che va dalla considerazione specifica di una lirica 'minore' ma assai significativa, benché poi espunta dal *Canzoniere*, quale *Primavera d'antiquario* (pp. 151-152), alla approfondita motivazione dell'importanza macrostrutturale del componimento *La visita*, concepito come testo conclusivo del *Canzoniere* (pp. 189 e ss.), che si presta a propria volta come 'occasione' per un interessante inserto dedicato da Carrai alla figura di Bruno Sanguinetti, nonché in chiave 'maggiore' per un'articolata riflessione sul controverso assetto finale del *Canzoniere*.

L'attraversamento del *Canzoniere* occupa nel volume Salerno anche la terza parte (*La fase della maturità, fra classicismo e psicanalisi*, pp. 127-173) e la quarta parte dello studio (*La nuova poetica e il secondo Canzoniere*, pp. 174-211), che arriva a porre specifica attenzione alle ultime appendici della raccolta di un'intera vita, pur contestate da Carrai come parte integrante del libro concepito da Saba.

Lo studioso non lascia del resto mai da parte la centralità della questione relativa alla costruzione progressiva del *Canzoniere* in cui interagiscono con pari dignità istanze strutturali, stilistiche e narrative: di esse lo stesso Saba era ovviamente pienamente consapevole, come Carrai sottolinea opportunamente a proposito di quella vera e propria *mise en abyme* rappresentata nella raccolta dai sonetti di *Autobiografia*, espressione di un'esistenza «ridotta a quarti d'ora essenziali», secondo la felice formula recuperata da Debenedetti. Come già accennato, il confronto con gli altri interpreti sabiani è tenuto nel volume sempre vivo e presente, ed esso elegge ad interlocutori di Carrai non solo i 'classici' lettori del poeta (da Debenedetti, appunto, a Lavagetto, da Solmi a Montale), ma anche autori di studi sparsi, poco noti e citati, che vengono recuperati qua e là con una capacità di censimento bibliografico veramente notevole. Ad entrambi i livelli, 'maggiore' e 'minore', viene anche giocata la ricostruzione di relazioni letterarie intrattenute dal poeta, che accanto a nomi di personaggi oggi pressoché dimenticati, pone l'approfondimento di rapporti di primaria grandezza non sempre posti in adeguata evidenza dalla critica (si vedano a titolo di esempio le pur brevi riflessioni dedicate a Saba e Ungaretti, pp. 175-176). Anche nel caso di presenze assai studiate nell'opera sabiana, come quelle di Nietzsche e Freud – o, prima ancora, di Leopardi –, Carrai riesce a costruire sapientemente un discorso che non suona mai di *déjà lu* ma che in una tessitura organica recupera le diverse posizioni critiche poste in relazione ad un'argomentazione sempre originale.

L'ultima parte del libro è riservata alla scrittura in prosa di Saba (*Un diverso canto. La prosa*, pp. 212-274), ovvero a quell'altro 'mestiere' che la critica degli ultimi due decenni ha contribuito non poco a valorizzare e sulla quale Carrai aggiunge interessanti considerazioni che nel paragrafo conclusivo si estendono anche al frammentato epistolario del poeta, in una ricerca di completezza che il saggio raggiunge in modo esaustivo. Anche nel caso della prosa, lo studioso tiene conto, nelle linee di massima, del dibattito critico, all'interno del quale ritaglia un suo approccio ai racconti, alle *Scorciatoie*, ad *Ernesto*, testo che si pone allo stesso tempo come epilogo e antefatto dell'opera sabiana. Le interessanti considerazioni formulate da Carrai a proposito dell'epistolario si pongono a fine libro quasi come segno di un cerchio non chiuso, di un tassello ancora mancante allo studio del poeta triestino, quasi in un intento di ribadire come l'orizzonte della ricerca debba costituzionalmente essere sempre una meta ancora da conquistare.

L'apertura verso obiettivi ancora da raggiungere nel lavoro filologico su Saba fa così da contraltare alla cristallina compiutezza di questo studio monografico firmato da Carrai per la Salerno, e del quale a distanza di un congruo lasso di tempo dalla sua pubblicazione è in qualche modo oggi possibile provare a definire il posto occupato nella bibliografia complessiva sul poeta triestino: all'interno di essa il libro è riuscito ad accreditarsi pienamente come strumento più completo e aggiornato per la conoscenza dell'autore del *Canzoniere*, con una singolare inversione di ruolo e di posizione che ha fatto di questo contributo recente una sorta di necessario presupposto per un approccio sicuro e consapevole al resto della produzione saggistica

dedicata all'opera di Umberto Saba. Con l'indubbio pregio aggiuntivo di aver riaccessò l'attenzione su un poeta che forse non ha mai goduto del tutto della fama che avrebbe meritato.

È questo, d'altronde, l'elemento sul quale si sofferma Carrai a conclusione dell'intervista al "Corriere della Sera" rilasciata a Paolo Di Stefano, il quale gli chiede, e si chiede appunto, come mai il poeta del *Canzoniere* non sia riuscito a conquistare il posto di primo piano che gli spetterebbe realmente nel panorama della nostra letteratura; e Carrai: «D'istinto direi che Saba non è mai stato, a differenza di altri poeti, un buon manager di se stesso. Una vera consacrazione l'ha ottenuta solo col premio Viareggio nel 1946 (peraltro ex aequo con un narratore viareggino come Silvio Micheli che oggi nessuno ricorda più), cioè quando aveva sessantatré anni. Gli undici anni che gli restavano da vivere furono segnati dalla dipendenza dalla morfina e dai ripetuti ricoveri per crisi depressive. Quando ero ragazzo Saba era considerato uno dei classici della poesia del Novecento al pari di Ungaretti e Montale. Poi, è vero, la sua fortuna editoriale è un po' calata, la sua fortuna critica è scesa ancor di più. Spero che il mio libro contribuisca a rendere giustizia a uno tra i massimi poeti italiani della modernità» (*Umberto Saba, un Ulisse incompreso a Trieste*, 20 giugno 2017).

MARINA PAINO  
Università di Catania  
mcpaino@unict.it

GUIDO BALDI, *La «baroccaggine» del mondo. Sui romanzi di Gadda*, Napoli, Liguori, 2018.

CON *La «baroccaggine» del mondo* Baldi torna su Gadda, approfondendo e problematizzando le riflessioni contenute nella monografia pubblicata da Mursia nel 1972 e nella seconda edizione aggiornata e ampliata del 1988. La prospettiva sullo scrittore ne scaturisce estesa ed arricchita, pur rimanendo innestata sui filoni inestricabilmente intrecciati del «pasticcio» e del «dolore», poiché in Gadda «sempre il "pasticcio" reca in sé visibile l'impronta del "dolore" che presiede alla sua esplorazione» (p. 172). L'itinerario di Baldi si incentra sull'origine dei due filoni, il «barocco» gaddiano, la «deformazione patologica in cui incorrono le presenze reali nel processo di evoluzione della storia-natura» (p. 62).

Nel due capitoli dedicati al laboratorio del *Racconto italiano* Baldi ripercorre i tentativi compiuti dall'Ingegnere per riprodurre a livello della storia, nell'orchestrazione dell'intreccio, la complessa trama del reale e per costruire, sotto il profilo del discorso, un punto di vista organizzatore di tale complessità, consegnandoci un Gadda narratologo *ante litteram*, che nelle note compositive del romanzo discute sull'opportunità di privilegiare una focalizzazione *ab exteriore* rispetto a quella *ab interiore* al fine di salvaguardare l'unità organica del testo (o meglio sistemica, dato che nel *Racconto italiano* già traspare la visione della realtà come groviglio di relazioni, rete infinita di sistemi interconnessi, esplicitata nella *Meditazione milanese*). Lo sguardo si estende poi ad abbracciare lo sfondo storico e sociale, il primo dopoguerra delle tensioni fra un Socialismo che Gadda ritiene incapace di risollevare l'Italia dal «paludismo» post-bellico e un Fascismo che a suo parere potrebbe consentire questo riscatto. Nell'ambivalenza dello scrittore nei confronti del protagonista, lo squadrista Grifonetto, superuomo dannunziano destinato allo scacco, «persona forte che si perverte per l'insufficienza dell'ambiente sociale», si cela il senso dell'adesione di Gadda al Fascismo, punteggiata di germi critici che proromperanno nelle indignate invettive del *Pasticciaccio* e di *Eros e Priapo*.

La carica vitalistica di Grifonetto è alonata da chiaroscuri caravaggeschi – al Merisi, del resto, è dedicato il *Racconto italiano* – e rivela la tendenza gaddiana a problematizzare i personaggi, evidenziata dall'analisi che ha per oggetto la *Meccanica*. Baldi pone in luce lo schema di opposizioni soggiacente al romanzo: la naturalità irriflessa e la pienezza vitale di Zoraide e di Franco Velaschi entrano in conflitto con la vita inautentica e mortificante legata alle ideologie storiche, incarnate da Luigi Pessina e dalla famiglia Velaschi, che, sulla scorta delle posizioni conservatrici di Gadda, rappresentano rispettivamente il Socialismo, che travia l'originaria sa-

nità del popolo, e la borghesia degenerare, incapace di assolvere il suo compito di classe dirigente. Dall'esame degli strumenti con i quali lo scrittore dialettizza questo schema oppositivo concretizzandolo nei personaggi affiora un Gadda multiprospettico: la pagina gaddiana «è sempre estremamente complessa, costruita su tanti piani spesso fra loro contrastanti, ricchissima di sottili sfumature» (p. 86). Una pagina «barocca» che Baldi scandaglia nel sistema dei personaggi ma anche nella struttura testuale, nella lingua, nello stile, nelle vertigini metamorfiche e metaforiche, nelle tendenze centrifughe e divagatorie, nelle fissazioni microscopiche, nelle enumerazioni caotiche.

Lo scontro fra autenticità e inautenticità è rintracciabile anche nel *Fulmine sul 220*, dove il primo polo è costituito da Elsa Caviglioli, anima privilegiata e malinconica, moglie insoddisfatta vittima del peso repressivo dell'asfittica mentalità della borghesia milanese, e dal suo amante, il garzone Bruno, dalla cui sensualità si sprigiona una vitalità che sempre Gadda associa ai ceti popolari, laddove il secondo polo è imperniato sulla figura del marito di Elsa, l'attentato Gian Maria, appartenente a quella borghesia ambrosiana sulla quale l'Ingegnere dirige strali satirici feroci. Distaccandosi dalle posizioni di Isella e Donnarumma, che non rimpiangono la quasi completa dissoluzione della vicenda romanzesca nel processo di frammentazione che, a partire dall'abbozzo del *Fulmine*, ha dato luogo ad alcuni dei «disegni milanesi» dell'*Adalgisa*, Baldi conferisce al legame fra i due giovani un valore strutturale.

Ancora un'opposizione paradigmatica viene individuata da Baldi – che riesce nella non scontata impresa di lasciare intravedere un ordine nel testo gaddiano e di illustrarlo con geometrico nitore senza trascurarne dialettiche interne e sfumature – alla base della *Cognizione del dolore*. Si tratta dell'opposizione fra Gonzalo, campione della coscienza critica, e la realtà degradata del Maradagàl-Brianza del primo dopoguerra, che si riverbera a livello assiologico come «dolore» vs «pasticcio», a livello spaziale come interno della villa di Gonzalo – e proprio una villa, quella Melzi d'Eril a Gazzada dipinta da Bellotto, campeggia nell'elegante copertina del volume – vs esterno, a livello stilistico come tragico vs comico. L'opposizione viene esaminata sull'asse sintagmatico del testo, con uno studio sul gioco delle focalizzazioni. Ciascuna delle tre parti della *Cognizione* risulta sorretta da una struttura ternaria: ad una sezione iniziale, caratterizzata dalla focalizzazione esterna, dal registro comico e dall'esplorazione del «pasticcio» del reale, seguono una sezione a focalizzazione interna, dove emergono, con una prevalenza di venature lirico-tragiche (ma con la presenza di coloriture grottesche, perché in Gadda tragico e comico si problematizzano vicendevolmente), il punto di vista del protagonista e il suo «dolore» di fronte al caos irredimibile del mondo, e una sezione conclusiva simmetrica a quella iniziale. All'interno delle sezioni centrali si stagliano le mirabili pagine dei tre deliri di Gonzalo, dove l'*alter ego* dell'autore scaglia le sue veementi invettive contro la decadenza della borghesia post-risorgimentale, contro l'ingiustificata durezza della propria educazione, contro i «pervenuti» volgari e arrivisti, contro il popolo degradato a folla animalesca di «peones», contro una realtà che degenera in carnevalesca diavoleria. Alla fine del romanzo, l'«oceano della stupidità» contamina la sacralità larica della villa, il «pasticcio» travolge il «dolore», ma questa profanazione secondo Baldi non depaupera il valore etico e conoscitivo della guerra ingaggiata dal protagonista – centro unificatore e ordinatore della narrazione – contro la «baroccaggine» della realtà, le «parvenze non valide», il caos delle «non-forme».

La tensione gaddiana verso l'ordine e il sistema anima il capitolo dedicato al *Pasticciaccio*, dove affiora la nostalgia di Gadda per gli intrecci ben congegnati dei romanzi ottocenteschi, per i modelli di Manzoni, di Zola, del Conan Doyle «ricostruttore logico»: la consapevolezza dell'impossibilità di «chiudere i sistemi» genera uno «struggente bisogno di quella chiusura, di una totalità» (p. 225). Le spinte centrifughe della prosa gaddiana fanno sì che dal «romanzo di primo grado» – poliziesco (con l'indagine sul furto Menegazzi e sull'omicidio Balducci), di costume (con descrizioni dei *milieux* della borghesia romana e dei ceti popolari delle campagne laziali) e psicologico (con l'analisi dell'interiorità di Liliana Balducci, figura a metà fra l'ideale e il patologico) – prenda le mosse un «romanzo di secondo grado» (perciò pur sempre un organismo rientrante nel genere romanzesco, e non, come sostiene parte della critica, il prodotto

estremo della vocazione di Gadda alla disgregazione entropica della narrazione), banco di prova delle pirotecnie gaddiane sotto il profilo strutturale, linguistico, stilistico. Baldi ha il merito di esaminare con acribia entrambi i gradi, di considerarli inscindibili e di indagarne l'origine filosofica, estetica e psicologica, che risiede nella connessione fra la «strenua volontà di percorrere i grovigli di relazioni del reale» e la «percezione irritata, offesa, indignata del "barocco" che alberga nelle cose» (p. 213), una percezione che affonda le radici nella nevrosi dello scrittore.

FRANCESCA LONGO  
 Università del Piemonte Orientale  
 francesca.longo@uniupo.it

*Montale*, a cura di Paolo Marini, Niccolò Scaffai, Roma, Carocci, 2019 («Letteratura italiana»).

Il termine anglosassone *Companion* – alla lettera: compagno di viaggio – indica una tipologia di ampio e articolato studio critico dedicato a un autore, un'epoca, una questione storico-critica. Il volume *Montale* della serie «Letteratura Italiana» diretta da Emilio Russo e Franco Tomasi rientra senz'altro in questa tipologia, costituendo un utile strumento per quanti – studiosi, studenti, lettori comuni – desiderino «fare un pezzo di strada» a fianco di una delle figure decisive del nostro Novecento. I due curatori, tra i massimi specialisti del poeta ligure sul versante filologico (Paolo Marini) e storico-letterario (Niccolò Scaffai), hanno utilmente bipartito il libro in due macrosezioni, rispettivamente intitolate *Opere* e *Questioni*. Prima di dar conto dei singoli capitoli è il caso di mettere l'accento sullo sforzo generale di complessità, e insieme sintesi, compiuto: la figura di Montale è restituita sia sull'asse diacronico (i fatti biografici; il rapporto mai lineare con le stagioni del Novecento; le diverse opzioni linguistico-stilistiche; il variare metamorfico delle forme) sia su quello sincronico (la molteplicità degli interessi, delle influenze e dei contatti). Gli strumenti messi in campo sono i più aggiornati, senza però che mai venga reciso il filo con la tradizione degli studi novecenteschi, di continuo chiamata in causa (spiccano, in particolare, i nomi di Contini e Mengaldo).

Quello che si offre al lettore è il ritratto di un autore prismatico, non risolto e non cristallizzato; 'classico', sì, ma non nel senso statico dello scrittore-monumento, piuttosto in quello mosso di una personalità umanamente ed artisticamente debordante (a dispetto del ben noto riserbo caratteriale) e sfaccettata, talora contraddittoria e non priva di zone d'ombra. Soprattutto, esce a sbalzo una figura di respiro internazionale e allo stesso tempo una tessera decisiva nel mosaico della produzione letteraria in lingua italiana di ogni tempo, non già per la natura rivoluzionaria del suo pur eccezionale percorso creativo, ma per la miracolosa capacità di accumulare nessi e farsene centro (la vorace presa culturale di cui parlava Contini), sempre mantenendosi, da avvedutissimo artefice quale fu, un passo oltre la soglia della propria epoca (in questo non troppo dissimile dal poco amato Pasolini).

Gli agili capitoli della prima sezione restituiscono, dei singoli libri, la genesi, l'architettura complessiva (date di composizione, struttura, edizioni, varianti), il senso del titolo, le emozioni culturali che più direttamente vi riecheggiano (letterarie e non solo), i temi principali affrontati e i componimenti di maggior rilievo, le peculiarità tecnico-compositive e ritmico-linguistiche, la fortuna. Nel saggio su *Ossi di seppia* Gianfranca Lavezzi illustra la fase definita del 'Protomontale', ponendo l'accento sulla formazione di Eusebio («instancabile autodidatta», p. 30) e sul lavoro di selezione compiuto in vista del libro d'esordio, dimostrazione d'un precoce istinto autoriale. «Depurato il più possibile dalle scorie dell'apprendistato poetico» (p. 29), *Ossi* è il risultato di un'attenta calibratura della voce, cesellata in modo da sfrondare ogni zona scopertamente contigua al tardo-simbolismo e all'umorismo grottesco-crepuscolare. Presentando le *Occasioni*, «anello centrale del grande trittico montaliano» (p. 52), Christian Genetelli inquadra la gestazione della silloge, complessa e sofferta, attraverso i principali nodi storici ed esistenziali che la caratterizzano; da segnalare il notevole paragrafo dedicato alla sezione *Mottetti*. Ida



Campeggiani si sofferma sul passaggio dalle *Occasioni* al terzo grande capitolo dell'opera in versi montaliana, ripercorrendo l'itinerario che, dal 1943 al 1956, conduce alla composizione, per addendi e revisioni, del «tessuto mitico» del libro. La studiosa rileva come il «romanzo» della *Bufera* sia marcato da un «effetto di *continuum* narrativo» (p. 76) creato dall'intersezione di eventi storici ed echi del privato. La cosiddetta 'svolta comica' del Montale anni Sessanta è registrata da Riccardo Castellana, che parla di «un brusco cambio di rotta nella poetica di Montale» (p. 93), correlativo formale d'una visione degradata della realtà. Preziose le notazioni sul titolo *Satura*, sul passaggio dal modello del canzoniere a quello del diario, sulla componente autoparodica e sull'antistoricismo di fondo, specchio d'una posizione ideologica «ispirata a un nichilismo non tragico ma debole e minimalista» (p. 107), idiosincratamente conservatore. Dal canto suo Alberto Bertoni offre non solo uno spaccato penetrante e ricco dell'«ultimo tempo» della poesia di Montale, ma un vivace e colorito ritratto del *poeta senex*, delle sue amarezze e dei suoi disincanti. Chiude la sezione il saggio di Scaffai sul «sistema delle prose» d'invenzione, di cui il critico mette in luce il valore autonomo rispetto alla produzione in versi, rintracciando i modelli che le hanno ispirate e l'occasione da cui sono scaturite (sovente giornalistica).

In apertura della seconda sezione, *Questioni*, Marini si sofferma sull'eccezionale impresa ecdotica dell'*Opera in versi*, discutendo il 'Libro unico' fondante il canone della poesia montaliana ma anche i rischi che un'operazione del genere comporta. Con la consueta perizia Paolo Zublena attraversa, raccolta dopo raccolta, il *corpus* fonico, sintattico, linguistico d'autore, evidenziandone il peculiare riformismo stilistico, tra «moderato sperimentalismo» degli esordi (p. 170) e plurilinguismo della maturità. Il paragrafo dedicato alla metrica ben rileva il gioco di spinte e contropunte – libertà d'invenzione, fuga dal già sperimentato; tensione strutturante, rifiuto d'ogni spontaneismo – che caratterizza, sia pure in modi e con esiti diversi, l'intera storia della poesia montaliana. Degli autori che più hanno contato nell'elaborazione dell'immaginario di Montale e nella formazione del suo impianto stilistico si occupano invece Stefano Carrai, Massimo Natale e Laura Barile. Il primo discute l'«affinità elettiva» che corre tra Eusebio e il poeta della *Commedia*, la cui presenza è sin dalle prove d'esordio profonda e molteplice; in particolare Carrai offre un interessante spaccato di storia culturale nelle pagine sul dantismo montaliano degli anni Trenta, tra superamento della lettura crociana, dialogo con la critica anglosassone e istanze antifasciste. Natale tratta il rapporto con gli altri maggiori della nostra tradizione, facendo emergere soprattutto i nomi di Foscolo e Leopardi, per poi affrontare i debiti con Pascoli, D'Annunzio, i crepuscolari e i liguri (Sbarbaro in testa). Barile riflette sul legame con la cultura straniera, soffermandosi sulla giovanile adesione al pensiero e all'arte transalpini (con i nomi-faro di Baudelaire e Valéry) e poi sull'interesse, a partire dalla metà degli anni Venti, per gli anglosassoni (spicca in tal senso la figura di T. S. Eliot, verso cui Montale ha «un debito culturale prima che poetico», consistente nel fatto che «Eliot gli rivela il prestigio della nostra lirica delle origini», p. 238). «Il tono beffardo, allusivo, sempre volto al distanziamento è uno dei caratteri più evidenti della pagina montaliana» (p. 249), osserva Chiara Fenoglio nelle pagine consacrate al Montale critico, di cui sottolinea la natura di «sismografo» finissimo (p. 251), capace di cogliere valori e momenti esemplari del passato e dello scenario contemporaneo, sempre rivendicando l'eteronomia del fatto artistico. Chiudono il libro le pagine di Alessandro Del Puppo sulla cultura visiva (tra sodalizi con artisti figurativi, ripresa delle immagini in poesia, esiti creativi del Montale pittore e critico d'arte) e di Stefano Verdino sulla musica, ossia sul cantante mancato ma attento, da poeta, al rapporto tra note e parole, oltre che autore di appassionate cronache musicali.

RICCARDO DONATI  
 Università di Salerno  
 rdonati@unisa.it

MARINA PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore e altri studi su Italo Calvino*, Venezia, Marsilio, 2019.

DUE libri posti specularmente a raffronto: *Il barone rampante*, datato 1957, e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, datato 1979. Due ben diversi Calvino, in stagioni non solo narrative distanti, separate da rinnovati interessi metodologici e strutturali, da mutamenti socio-politici, da trasformazioni del ruolo stesso dell'intellettuale. Eppure questi due fortunati romanzi, destinati a imporsi nel tempo anche nell'immaginario via via dei nuovi giovani lettori, hanno più punti di contatto e forse meglio di altri possono ancora oggi, negli anni duemila, testimoniare l'autentica passione del narrare che è la molla primaria della vocazione alla scrittura di Calvino.

È questa la tesi che muove il libro di Marina Paino edito da Marsilio, *Il Barone e il Viaggiatore*, nato negli anni da una mai dismessa frequentazione dell'opera calviniana nonché dalle esperienze di lettura condotte nelle aule universitarie a confronto con le nuove generazioni. Di qui, anche, la persuasione che la forza d'attrazione ancor oggi esercitata dalle pagine di Calvino provenga essenzialmente dalla sua capacità affabulatrice ben più che dalle pur accattivanti suggestioni teoriche e narratologiche che se ne possono ricavare. Insomma, rispetto ad orientamenti che, nella ormai amplissima bibliografia critica calviniana, hanno sempre più portato a privilegiare il versante teorico di uno scrittore che per curiosità metodologica, per la sua stessa attività editoriale e per le sue frequentazioni intellettuali ha dedicato grande attenzione speculativa ai meccanismi narrativi, Paino rivendica il primo piano a quanto è all'origine stessa della nascita dello scrittore: «il gusto, la voglia, il desiderio di narrare, come spinta di base che non esaurirà mai la propria carica propulsiva e su cui (solo secondariamente) si andranno poi a innestare e stratificare successive posizioni critico-teoriche» (p. 10). E come non darle pienamente ragione, solo se ricordiamo come nella *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno* lo stesso Calvino parlasse della nascita di una nuova narrativa sulla spinta di quel bisogno orale di raccontare che portava le persone a narrare quanto avevano drammaticamente vissuto, fino a creare «un multicolore universo di storie»?

«Il fascino del narrare» indicato anche da Starobinski, come ricorda Paino, quale «dato primordiale in Calvino», è alla base di entrambi questi due romanzi apparentemente tra loro lontani, ma accomunati dalla stessa inalterata passione che congiunge in un tutt'uno vita e letteratura. Romanzi 'appassionati' che ritraggono vite segnate dalla passione. Il dodicenne barone Cosimo Piovasco di Rondò che per ribellione a un piatto di lumache abbandona quel desco familiare a cui da pochi mesi è stato ammesso per rifugiarsi tra gli alberi, terrà appassionatamente fede per l'intera esistenza, con sovrumana ostinazione, alla sua stravagante decisione, a prima vista tanto infantile quanto contingente. E da altrettanta passione è mosso il Lettore del *Viaggiatore*, irretito anche lui da un'alterità: non quella di una vita arborea, certo suggerita allo scrittore dal proprio accreditato universo familiare di un padre agronomo e di una madre botanica, ma quella offerta dalle pagine del libro pervicacemente inseguito. Ed ecco dunque come questi due personaggi, l'uno in marsina con tricorno, ghettoni e spadino, l'altro in anonimi e moderni panni borghesi, possano entrambi profilarsi in una dimensione autobiografica, quali potenziali e ammiccanti *alter ego* d'autore.

Un testo esplicitamente autobiografico come *La strada di san Giovanni*, eccentrico nel perplessivo rapporto di Calvino con la 'letteratura di memoria', avalla infatti pienamente, nel percorso di lettura tracciato da Marina Paino, la dimensione familiare presente nel *Barone*, con l'adesione di un Cosimo-Italo a una scelta di vita che si identifica con una visione del mondo. Ma nelle pagine della *Strada di San Giovanni* il mondo per il padre comincia solo 'in su', per mulattiere acciottolate, verso quel bosco selvatico, quell'«universo non antropomorfo, in faccia al quale (e soltanto lì) l'uomo era uomo»; per il figlio invece, rispetto alla loro casa situata a mezza costa sotto una collina, la carta del pianeta si avvia solo 'in giù', verso la città, le sue vetrine, i suoi cinema, le sue edicole. Così per l'uno contano solo le piante e quanto con loro

solo ha attinenza; per l'altro, per cui sia piante che uccelli sono muti, basta un brandello di giornale calpestato dalle parole mozze a sbrigliare al galoppo la fantasia. Strade tra loro affatto divergenti, dichiara a tutto tondo lo scrittore che tuttavia, al tempo stesso, si interroga sulla straordinaria convergenza di due passioni apparentemente tanto distanti, se, al pari del padre, il figlio a sua volta scava la propria strada nel folto non di un bosco ma di altra estraneità, cercando nella pagina da voltare anche lui la porta per un mondo dove parole e figure si accampino vere e presenti, non un'eco ma personale esperienza.

Le pagine memorialistiche datate gennaio 1962, apparse nello stesso anno su «Questo e altro» e stese a distanza di un decennio dalla morte di Mario Calvino, la cui assenza si era fatta negli anni sempre più dolorosa per il figlio, sono certo un commosso rendiconto di un basilare rapporto paterno, destinato a riemergere nel tempo. Ma sono anche un più parziale rendiconto con una figura materna di alto profilo scientifico ma rigida e austera, restia ad ammettere che la vita possa essere anche spreco, ovvero passione: un modello, allora, per il personaggio, nel *Barone*, della madre Generalessa. Ma il giardino interdetto dei marchesi d'Ondariva, ricco di piante mai viste, in cui Cosimo penetra incontrandovi Viola alle prese con il frutto proibito, una mela, rimanda al giardino di Villa Meridiana coltivato da Eva Mameli Calvino; così come la stesura di Cosimo, nella seconda parte del romanzo, di trattati di ornitologia appare omaggio agli studi della madre sulla preservazione degli uccelli. Quanto poi alla militaresca rigidità di Corradina di Rondò, Paino ne ripercorre con estrema finezza interpretativa l'evoluzione in seguito alla perdita del figlio, nel recupero affettivo di un amore vissuto tutto *de loin* tramite uno sguardo che rincorre e mette a fuoco Cosimo tra il fogliame avvalendosi di un cannocchiale da campagna col treppiede. Fino all'estremo vegliare del figlio al letto di morte della madre, da un albero di fronte alla finestra di lei, e all'ultimo bacio da lui inviato con la bolla di sapone che giunge intatta alle labbra di lei appena spirata.

In questo intreccio di tasselli che fanno del *Barone*, sotto l'egida dell'*Émile* di Rousseau, un romanzo di libertaria e autodidatta formazione percorso da dinamiche autobiografiche (compreso il rapporto di Italo con il fratello Floriano, spunto al rapporto di Cosimo con Biagio), troviamo anche il ponte di collegamento fra il romanzo del 1957 e quello del 1979. E non solo, come già si è visto, in quella «passione feroce» che nelle emblematiche pagine di *La strada di san Giovanni* porta il padre (e poi Cosimo) a inerpicarsi per gerbidi e boschi e il figlio (e poi il Lettore) ad addentrarsi in labirinti cartacei. A ben vedere Cosimo riunisce in sé e, potremmo dire, concilia le due figure allora divaricate di padre e figlio, se tra quegli alberi sui quali persegue la sua *quête* si infiltreranno anche le pagine dei libri. Il terzo capitolo de *Il Barone e il Viaggiatore*, intitolato *Letteratura tra le fronde*, è infatti dedicato alla passione letteraria che il barone, fattosi lettore rampante, mutua da un altro personaggio postosi al di fuori del consorzio civile, il fuorilegge Gian dei Brughi, morto impiccato con il solo desiderio di conoscere la fine (analoga) del Jonathan Wild di Fielding. E la passione della lettura genera in Cosimo quella della narrazione, per cui lui stesso diventa sapido narratore orale, creandosi un sempre più vasto pubblico di uditori attenti a seguirne a bocca aperta le sempre più rocambolesche storie: un'ansia dell'ascolto che, ancora una volta, unisce queste pagine alle forme del desiderio suscitate dal libro nel metaletterario *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Nei successivi tre capitoli che, a specchio dei primi tre, Paino dedica infatti al romanzo del 1979, ci ritroviamo a percorrere i sentieri incrociati fra le pagine dell'uno e dell'altro romanzo. La sovrapposizione del desiderio amoroso alla fruizione del libro, in una seduzione che cattura il Lettore all'inseguimento di un libro inafferrabile che perennemente muta e di una Lettrice che sfugge, imprime a questo romanzo una dimensione erotica imperniata sul duplice fronte della letterarietà e della corporeità. Non a caso, osserva Paino, il romanzo più tradizionale di Calvino, tanto da ammiccare alla forma del *Bildungsroman*, e quello più sperimentale, fino a inscenare l'impossibilità dello stesso romanzo, trovano un ulteriore punto di contatto proprio nel tracciare le più riuscite immagini desideranti di coppia: Cosimo e Viola; il Lettore e Ludmilla. E in ambedue i romanzi l'immagine femminile ha forza d'irradiazione centrale all'interno del narrato: legata, in entrambi a quella visualità per cui gli ampi voli di un'altalena appesa a un

albero conducono sotto lo sguardo di Cosimo una bambina bionda dal vestito azzurro, mentre è in libreria che la Lettrice farà il suo magnetico ingresso nel campo visivo del Lettore (ma ricordate anche il cannocchiale della Generalessa?). Una visività che è tema forte della pagina calviniana e che Paino rinviene quale cuore stesso del *Viaggiatore*, in quella passione per la lettura tutta mediata dalla vista.

A chiudere *Il Barone e il Viaggiatore* sono, in una Appendice, *altri studi su Italo Calvino*, su iterazione del numero tre che scandisce le tappe di lettura dei due romanzi. Il primo saggio ricostruisce la *liaison* di Calvino con la cultura francese, precedentemente al suo trasferimento del 1967 nella parigina Square de Châtillon, protratto fino al 1980. Paino parte dallo spartiacque degli anni 1955-1956, coincidente con il primo importante manifesto letterario di Calvino, *Il midollo del leone*, il distacco dal PCI e la conclusione del lavoro sulle *Fiabe italiane* con le relative questioni narratologiche che in Francia, dopo la traduzione della *Morfologia della fiaba*, vedranno impegnati intellettuali come Lévi-Strauss. Tra la metà degli anni Cinquanta e il 1967 del definitivo trasferimento parigino segnato da nuovi compagni di strada come Barthes, Queneau, Greimas (ma preceduto dai continui andirivieni dello scrittore, impegnato anche a seguire le traduzioni delle sue opere in Francia), si susseguono dunque una serie di approssimazioni calviniane alla cultura francese, guardata nel *Midollo del leone* quale modello ideale di *engagement* dell'intellettuale (e siamo a ridosso dei fatti d'Ungheria), ma anche, nell'introduzione alle *Fiabe italiane*, tenuta presente nella sua componente fiabistica con il nome di Charles Perrault. In questo corteggiamento d'oltralpe, tradotto sia in termini narrativi che in riflessioni teoriche, molti sono i nomi che si affollano: a cominciare dal tanto amato Stendhal e dalla sua letteratura d'azione: ed eroe d'azione è, come ben nota Paino, anche Cosimo, la cui distaccata vita tra gli alberi non sarà mai scissa dalla fattiva solidarietà con il consorzio umano. Del resto proprio *Il barone rampante*, la cui vicenda si svolge in un luogo ai confini con la Francia e in cui la figura del precettore è rappresentata dall'Abate Fauchelafleur, è fitto di rimandi a scrittori francesi e a quella cultura illuminista di cui si nutre l'autodidatta Cosimo, senza contare la presenza in scena dello stesso Napoleone. D'altra parte, nel periodo parigino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* può trovare un ideale suggerimento nella provocatoria intenzione di Valéry, riferita da Breton nel *Manifesto del surrealismo*, di creare un'antologia con il maggior numero possibile di inizi di romanzo.

*Riflessioni sulla lingua (tra scienza e letteratura)* è il secondo saggio di questa Appendice, centrato sull'interesse per il linguaggio del Calvino saggista, in una continuità fra la macchina-linguaggio, la scienza e la tecnologia. L'attenzione anche teorica di Calvino alla lingua non è sollecitata solo dalle nuove frontiere della scienza del linguaggio, ma anche dal vivo di polemiche quali accese da Pasolini nei primi anni sessanta contro una lingua soggetta ad omologazione tecnologica sulla scia di una civiltà tutta industrializzata. Diverso il percorso che Calvino compie nelle sue riflessioni sulla lingua e che Paino segue nelle varie tappe dal 1955 del *Midollo del leone* al 1960 del *Mare dell'oggettività* al 1967 di *Filosofia e letteratura* e di *Cibernetica e fantasmi*. Un percorso in cui il dialogo tra scienza e letteratura, che narrativamente trova la propria saldatura nella produzione cosmicomica, è a doppio binario, come dimostra l'alto modello di prosa italiana rappresentato per Calvino da Galileo, mirabile esempio di quell'esattezza linguistica carente nell'alto tasso di astrazione e approssimazione che segna la nostra lingua e trova la sua più pestifera manifestazione nel linguaggio politico. E se le pagine galileiane sulla luna sono quelle che più attraggono Calvino nel loro prodigioso equilibrio di precisione e liricità, ecco dunque come i tre cantori della luna, Ariosto-Galileo-Leopardi possano per lui segnare «una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura».

A chiusura è posto un intervento sul Calvino elzevirista del «Corriere della Sera» con la rubrica *Osservatorio del signor Palomar*, di cui Paino rilegge in particolare gli articoli dallo scrittore poi non accolti in volume, ravvisandovi un fitto tessuto di rimandi intertestuali che ne fanno un ulteriore, ideale nucleo omogeneo. E ritroviamo dunque una serie di temi cari a Calvino e che via via assumono sempre più peso nella sua poetica e di cui sempre più manifesta esplicita consapevolezza: dal desiderio erotico che abbiam visto irrigare e vivificare le pagine dei due romanzi del 1957 e del 1979 fino a quella dimensione visiva (e la rubrica di Palomar si intitola

*Osservatorio*) che Calvino capisce essere alla base di estetica, antropologia e linguistica e di cui istituisce il legame con la passione scientifica.

In questo ultimo libro di Marina Paino, tutto dunque si tiene, in una scrittura dal ritmo narrativo che rilegge in un continuo alcuni snodi fondamentali del percorso calviniano, rintracciando e decriptando segnali sparsi di interrelazione fra i testi e puntando su quella forza affabulatoria che mai viene meno allo scrittore, pur nei più audaci sperimentalismi. Quella forza per cui *Le mille e una notte* (alla cui influenza sul *Viaggiatore* Paino dedica pagine penetranti) sono rimaste testo centrale della riflessione anche teorica di Calvino, nella circolare seduttività e fascinazione del narrare e dell'ascoltare che lega Sheherazade e Shahryar, o, cambiando personaggi, Marco Polo e il vecchio Kublai.

SIMONA COSTA  
Università Roma Tre  
[simona.costa@uniroma3.it](mailto:simona.costa@uniroma3.it)

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA  
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.  
STAMPATO E RILEGATO NELLA  
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

*Giugno 2020*

(CZ 2 · FG 3)

